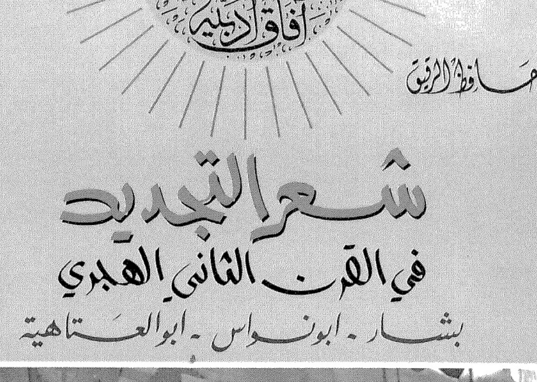


حافظ الرقوق

شعر التجديد
في القرن الثاني الهجري
بشار - ابو نواس - ابو العتاهية



شعر التجديد

بشار - أبو نواس - أبو العتاهية

حافـــظ الرقـــيق

العنوان : شعر التجديد
المؤلف : حافظ الرقيق
الطبعة : الأولى أكتوبر 2003
المطبعة : المطبعة المغاربية للنشر والتوزيع والإشهار
السحب : 2000 نسخة
الإيداع القانوني : أكتوبر 2003
الناشر : دار صامد للنشر - 72 نهج القيروان
3000 صفاقس الجمهورية التونسية
الهاتف : 447 226 - 74
لوحة الغلاف : الرسامة جودي مارتين

هــذه السلــسلـــة

"آفــاق" هي سلسلة من الكتب النقدية سعى فيها المؤلفون إلى قراءة عيون الأدب العربي بتصوّر جمالي جديد وأدوات إجرائية تقطع مع كل ما هو مومياني في المقاربة مهما كان مصدره.

وتتجه كتب سلسلة "آفــاق" إلى جمهور واسع من القراء، القارئ المولع بالأدب دون أن يكون من المشتغلين به، القارئ المختص الذي يتابع ما ينشر في الوسط الفكري، القارئ المحصّل للمعرفة، طالبا كان أو تلميذا...

وبحكم هذا التوجه الشمولي على مستوى التقبّل، الضيّق على مستوى جودة الآثار المنتخبة من المدونة العربية، استضافت دار صامد للنشر مجموعة من الكتاب الناشئين الذين خبروا الأدب بما هو مادة قابلة للدرس وفق قواعد علمية مضبوطة دون أن يؤدّي ذلك إلى تحنيطه أو إلى اختزاله في معادلات رياضية خرساء قوامها الأرقام الإحصائية أو الملاحظات السخيفة تقدم في هيئة كشوفات خطيرة واختراعات عبقرية.

فعلا ! إن الغرض من سلسلة "آفــاق" هو إنتاج معرفة دقيقة بالأدب الجيّد من جهة، وإمتاع عموم القراء بلذيذ القول وعميق الفكر وطريف الإبداع من جهة ثانية. ولئن أتيح للبعض من رجالها إنجاز ما كلفوا بإنتاجه فإنّ عددا آخر من المؤلفين مازال منكبّا على عمله. فعسى أن يوفّقوا في نشر الفكر العميق الحر، وإشاعة الوعي بأهمية الكلمة الهادفة وتجسيم القيم الإنسانية الرفيعة من خلال درر من الأدب بديعة.

النــاشــــر

المقدّمـــــة

كان فعل الزّمن في وجود الإنسان وحدثان الدّهر موضوعاً من مواضيع الشّعر العربيّ القديم. فلطالما وصف لنا الشّعراء أثرهما في تحطيم ديار الحبيبة وتحويلها إلى آثار موحشة مقفرة وخربة لا أنس فيها ولا حياة. ولطالما ذكروا في نصوص الرّثاء الدّهر الضّرّار الرّيّاب الذي يختطف الأحبّة ويحوّل حياة الإنسان إلى بكاء وتفجّع.

وكان لهذا الزّمن أيضاً فعله في فنّ اشّعر ولكنّه فعل إيجابيّ، وذلك من خلال تجديد مبانيه ومعانيه تماشياً مع ما يحصل في المجتمع من تطوّر ثقافيّ وحضاريّ. ويتجلّى لنا ذلك من خلال عدّة مراحل مرّ بها هذا الشّعر القديم.

كانت البداية مع ما سمّاه النّقّاد بالأراجيز أي أبيات معدودة تقال على بحر الرّجز، تنشد في الأسمار والغناء ومناسبات الاستنفار والحرب. ولكنّها لا تُعَدُّ نصوصاً ذات قيمة كبرى.

وتحدّث الأستاذ محمّد عبد السّلام[1] في بعض دروسه عن النّشأة الحقيقيّة للشّعر الجاهليّ قبل الإسلام بقرن تقريباً. فاعتبر شعر امرئ القيس مرحلة النّشأة الطّلليّة ثمّ عدّ جيل زهير بنِ أبي سُلمي فترة تكوّن الموضوعات والأغراض، وبعد ذلك اكتمل الشّعر بناءً وأغراضاً وبلاغةً مع جيل لبيد بن ربيعة.

وإذا كان الشّعراء الإسلاميّون قد اتّبعوا مذاهب الجاهليّين في بناء قصائدهم وأغراضهم وأساليبهم الفنّيّة والبلاغيّة فإنّهم أضافوا إلى التّراث عدّة عناصر منها ظهور الشّعر الدّينيّ والسّياسيّ ومنها تحويل النّسيب (قسم

1 أستاذ الأدب القديم بكلّيّة الآداب بمنّوبة سابقاً.

الحبّ والمرأة في القصيدة القديمة (المدحيّة والفخريّة أساساً) إلى غرض قائم الذّات. وكان ذلك مع شعراء الغزل بالحجاز. وخير مثال على ذلك شعر عمر بن ربيعة وشعر جميل بن معمّر).

لكنّ التّجديد العميق الذي حدث كان في عصر الدّولة العبّاسيّة (القرون 2 و3 و4 هجريًّا) عصر التّمدّن والتّفتّح والحضاريّ على العالم الأجنبيّ. فقد ظهرت زمنئذ مذاهب جديدة في صلب المذهب الشّعريّ القديم فأغنته بمظاهر محدثة أنقذته من الجمود. وهذا يحيلنا على موضوع كتابنا.

موضوع عملنا هو دراسة مسألة التّجديد في شعر القرن الثّاني الهجريّ، أي مظاهر خروج الشّعراء العبّاسيّين على مذهب الشّعراء القدامى (الجاهليّين والأمويّين) في مستوى المباني والمعاني. وبعبارة أدقّ سنهتمّ بالخصائص الفنّيّة والمعنويّة لشعر القرن الثّاني الهجريّ؛ وذلك قصد معرفة وجوه تقليد السّنّة الشّعريّة التّقليديّة ووجوه الخروج عليها والتّجديد فيها. ومصادرنا في ذلك هي بدرجة أولى غزل بشّار[1] وخمريات أبي نواس[2] وزهديّات أبي العتاهية[3]، وبدرجة ثانية دواوينهم ودواوين غيرهم من الشّعراء.

ولمّا كان جوهر عملنا قياسيًّا، أي قياس الشّعر المحدث على الشّعر القديم ومقارنة الفرع بالأصل، اخترنا أن نعتمد على منهج يتماشى مع الموضوع. فقسّمنا عملنا إلى ثلاثة أبواب: خصّصنا الباب الأوّل لتحديد «عمود الشّعر» وقوانينه عند النّقّاد، وبيان بعض الخصائص الجوهريّة في

---

1 بشّار بن برد: وُلد سنة 96 هـ، وتوفّي سنة 166 هـ ؟

2 أبو نواس: وُلد بين سنتي 130 هـ و145 هـ وتوفّي بين سنتي 198 هـ و200 هـ.

3 أبو العتاهية: وُلد سنة 130 هـ، وتوفّي سنة 221 هـ ؟

انظر ترجمة الشعراء الثلاثة في الكتاب المدرسيّ لتلاميذ السّنة الخامسة ثانويّ.

الشّعر الجاهلي. وذلك كي نتمكّن من ضبط مظاهر التّقليد والتّجديد في شعر القرن الثّاني الهجريّ. وهذا هو موضوع الباب الثّاني صلب القضيّة وجوهرها. فسعينا إلى تتبّع ما كان علامة اتّباع لنموذج النّقّاد ومذهب القدامى في الشّعر من ناحية، وتحديد ما كان إبداعاً وخروجاً عليهما في مستوى الشّكل والمضمون من ناحية ثانية.

ثمّ أضفنا إلى هذين البابين باباً تطبيقيًّا حلّلنا فيه بعض النّماذج من غزل بشّار وخمريات أبي نواس وزهديات أبي العتاهية، وذلك لمزيد الإفهام والتّوضيح. ولقد حاولنا قدر الإمكان تبسيط الدّراسة والتّحليل في كامل العمل. وتعمّدنا تكرار الكثير من الأفكار والمعاني والنّتائج حتّى ترسخ في ذهن القارئ، فيدرك ما أردنا تبليغه من مقاصد وأهداف. ولتحقيق هذه الغاية تجاوزنا بعض التّفاصيل العلميّة والمسائل الجزئيّة التي تهمّ أهل الاختصاص دون غيرهم من النّاس.

الباب الأوّل

عيار الشّعر

- أصول النّموذج الشّعريّ عند الأصمعيّ
- بناء القصيدة النّموذجيّ
- بلاغة النّموذج الشّعريّ عند الجاحظ
- عمود الشّعر

في البدء كان الشّعر الجاهليّ إبداعاً أدبيًّا جادت به قريحة العديد من الشّعراء للتّعبير عن أيّام قبائلهم وتجاربهم الذّاتيّة في الحياة. وإن تشابهت قصائدهم بنيةً وأغراضاً وبلاغة فإنّ ذلك لم يمنع من تميّز الواحد فيهم عن الآخر شكلاً ومضموناً باعتبار أنّ الشّاعر الجاهليّ كان يعيش حقيقة التّجربة التي يصوّرها في شعره[1].

ولّما توارثت الأجيال هذه الأشعار بالحفظ والرّواية الشّفويّة رسخت عادة التّقليد والاتّباع في صدر الإسلام والعصر الأمويّ إذ أصبحت قصائد الجاهليّين بأساليبها ومضامينها (الأوزان، القوافي، الصّور الفنّيّة، الأغراض والمعاني والأبنية...) نماذج شعريّة جاهزة تنسج على منوالها نصوص أخرى تتشابه وتتقارب مبنى ومعنى.

ولّما هبّت رياح التّجديد في العصر العبّاسيّ خشي نقّاد القرن الثّاني والثالث هجريًّا ذهاب أصالة الشّعر ورونقه وهابوا اندثار روعة بلاغته، فعملوا على وضع حدّ لهذه الحركة الثّقافيّة الأدبيّة التي تحمل بذور تحوّل في نظام الشّعر. وكان ذلك بوضع قواعد فنّيّة وقوانين بلاغيّة تضمن استمرار السّنّة الشعريّة التّقليديّة، ويميّز بواسطتها بين الجيّد والرّديء من الأقوال الشّعريّة. وهذا ما سيكون محور عملنا في الباب الأوّل. سنحاول تحديد أهمّ قواعد الشّعر عند النّقّاد وخصائص القصيد النّموذجيّ لديهم. واخترنا أن نعتمد في ذلك على الأصمعيّ[2] وابن قتيبة[3] والجاحظ[4] حتّى نحقّق شموليّة الرّؤية والنّظر.

---

1 نقول ذلك بشيء من الاحتراز لأنّ هناك من النقّاد من يرى أنّ شعر ما قبل الإسلام صنعه شعراء جاؤوا بعد الإسلام، ثمّ نسبوه للشّعراء الجاهليّين.
انظر طه حسين مثلا في كتابه: **"في الأدب الجاهليّ"**.

2 الأصمعيّ: توفّي سنة 216 هـ.

3 ابن قتيبة: توفّي نسة 276 هـ.

4 الجاحظ: توفّي سنة 255 هـ.

I. أصول النّموذج الشّعريّ عند الأصمعيّ

يُعَدُّ الأصمعيّ في عصره من الرواة الثّقات والعلماء بالشّعر. ألّف كتيّباً عنوانه: «فحولة الشّعراء»، وحدّد فيه شروط الشّاعريّة، وعلى أساسها قسّم الشّعراء إلى فحول وغير فحول. وفحول الشّعراء كما ورد في لسان العرب:

"هُمْ الذينَ غَلَبُوا بالهجَاء مَنْ هَاجَاهُمْ مثْلَ جَرير والفَرَزْدَق وأشْبَاههمَا. وَكَذَلكَ مَنْ عَارَضَ شَاعرًا فَغَلَبَ عَلَيْه مثْل عَلْقَمَةَ بن عَبْدَةَ. وَكَانَ يُسَمَّى فَحْلاً لأنَّهُ عَارَضَ امْرِئَ القَيْسِ فِي قَصِيدَته التي يَقُول أوَّلُهَا: (بحر الطّويل)

خَلِيلَيَّ مُرَّا بِي عَلَى أمِّ جُنْـــــدُبِ

بقوله في قَصيدَته (بحر الطّويل):

ذَهَبْتَ مِنَ الهِجْرَانِ فِي غَيْرِ مَذْهَـبِ

وكُلُّ وَاحد منْهُمَا يُعَارِضُ صَاحِبَهُ فِي نَعْتِ فَرَسه فَفُضِّلَ عَلْقَمَةُ عَلَيْه وَلُقِّبَ الفَحْلَ"[1].

فالفحولة إذن هي قوّة الشّاعريّة. ومقياسها هو الغَلَبَةُ في الهجاء والقدرة على معارضة كبار الشّعراء والتّفوّق عليهم. إلاّ أنّ الأصمعيّ يعتمد على مقاييس أخرى يمكن لنا ضبطها في معيارين: الأوّل يتعلّق بـــ «الفحولة الشّعريّة»، والثّاني يرتبط بـــ «طريق هذه الفحولة». وهما مفهومان متلازمان مترابطان. وما فصلنا بينهما إلاّ لغاية منهجيّة فقط.

1 ابن منظور، لسان العرب، ج: XIV/XIII، ص: 32.

1. زمن الفحولة الشّعريّة

للشّعر زمنان عند الأصمعيّ: زمن الجاهليّة وزمن الإسلام. الأوّل يمثّل فترة الإبداع، والثّاني يعتبره فترة الاتّباع. وكلّما كان الشّاعر من العصر الأوّل عَظُمَ شَأنُه وقرب من صفتي الكمال والفحولة في شعره. وهذا يعني أنّ الشّعر الأصيل الجليل ولّى زمنه وانتهى. إنّه زمن المعلّقات. وحتّى إن حاول شاعرٍ إسلاميّ متأخّر محاكاتها وعمل جهده على إنشاء نصوص تماثلها جودةً وحسنا حكموا عليه بالتقصير مُسْبقاً، لأنّ المسألة لم تعد مرتبطة بالقدرات الذّاتيّة والبراعة الفنّيّة لدى الشّاعر بل اصبحت متعلّقة بالزّمن. لقد حاز الشّعر الجاهليّ قيمة الأصالة والجودة حسب تصوّر النّقّاد. أَلَمْ يقل الأصمعيّ في شأن الثّالوث الأمويّ: جرير والأخطل والفرزدق "هؤلاء لو كَانُوا فِي الجَاهِلِيَّةِ كَانَ لَهُمْ شَأنٌ وَلاَ أَقُولُ فِيهِمْ شَيْئاً لأَنَّهُم إسْلاَمِيُّون؟"[1].

فهذا الثّالوث يعدّ من الشّعراء الكبار ولكنّ تأخّر زمانهم عن زمن الجاهليّة حكم عليهم بالبقاء في منــزلة دون منــزلة القدامى. إنّهم تابعون لشعر الزّمن الأوّل. هذا الزّمن الذي أبدعَتْ فيه أشعرُ النّصوص وأجودها في نظره (المعلّقات خاصّة). ويعود ذلك إلى انّ هذه الأشعار قد وُلدَتْ على الطّبيعة والفطرة وصدرت عن حساسيّة جاهليّة بمَا فيها من قوّة في الأسلوب الشّعريّ واندفاع حماسيّ واحتفال بقيم الفتوّة. وكان طريق الشّعر.

1 الأصمعيّ، فحولة الشّعراء، ص: 12.

2. طريق الفحولة الشّعرية

يستند الأصمعيّ في ضبط هذه الطّريق إلى معيارين: معيار الرّيادة ومعيار اللّغة.

أ. معيار الرّيادة

يرتبط هذا المقياس بالأسبقيّة الزّمنيّة في فنّ الشّعر. فالشّاعر الذي يسنّ مذهباً في هذا المجال الأدبيّ يصبح مثلاً أعلى لدى الشّعراء اللاّحقين، فيتّبعون مسلكه ويقتفون أثره. وطريق الشّعر المثلى عند الأصمعيّ هي "طَرِيقُ شِعْرِ الفُحُولِ مِثْلِ امْرِئِ القَيْسِ وَزُهَيْرٍ وَالنَّابِغَةِ مِنْ صِفَاتِ الدِّيَارِ وَالرَّحِيلِ وَالهِجَاءِ والمَدِيحِ وَالتَّشْبِيبِ بِالنِّسَاءِ وَصِفَةِ الخَمْرِ وَالخَيْلِ وَالحُرُوبِ وَالافْتِخَارِ"[1].

نستخلص من هذه القولة نتيجتين: الأولى تتمثّل في كون هذه الطّريق ضاربة بجذورها في شعر أصحاب المعلّقات. فهم أصحاب المسلك الأثير في نظام الشّعر. وكان الأصمعيّ مُعْجَبًا الإعجاب كلّه بـــ«النّابغة الذّبياني» لكنّه استدرك وقال: "أَوَّلُهُمْ كُلُّهُمْ فِي الجَوْدَةِ امْرُؤُ القَيْسِ، لَهُ الحظْوَةُ والسَّبْقُ، وَكُلُّهُمْ أَخَذُوا مِنْ قَوْلِه وَاتَّبَعُوا مَذْهَبَهُ"[2].

أمّا النّتيجة الثّانية فتتعلّق بتحديد أغراض الفحولة وموضوعاهّا، وبذلك يجعل هذا النّاقد لفنّ الشّعر مقاصد وأغراضاً نموذجيّة تلزم الشّعراء بالتقيّد بها. وهذا يعني أن تتشابه الموصوفات في الملامح والصّفات فإذا بالشّاعر "يُعَبِّرُ عَنِ الفارِسِ مِنْ خِلاَلِ طِرَازٍ وَاحِدٍ مِنَ السُّلُوكِ وَالصِّفَاتِ،

1 عن المرزباني في كتابه: الموشّح، ص: 85، نقلا عن أدونيس في "الثابـــت والتحـــوّل" ج: II، ص: 39.

2 الأصمعيّ، فحولة الشّعراء، ص: 9.

وَعَنِ المَرْأة مِنْ خلاَل طرَاز وَاحد منَ الجَمَالِ وَالأخْلاقِ وَالتَّصَرُّفَات وَهْوَ الطِّرَازُ المُقيمُ عَلَى أنَّهُ النَّمُوذَجُ الأَعْلَى"[1].

وإن ذكرنا مثال المرأة والفارس فذلك على سبيل التّمثيل لا الحصر لأنّ هذا الوصف النّمطيّ النّموذجيّ يكاد ينسحب على سائر الموصوفات من طلل، ورحلة في الصّحراء ومشاهد صيد، ومدح وفخر...

عرفنا طريق الشّعر ومسلكه بقي لنا أن ننظر في لفظه ولغته.

ب. معيار اللّغة

يشترط الأصمعيّ أن تكون لغة القصيدة بدويّة، قُرَشيَّةَ الأصل، فصيحة اللّفظ، متينة السّبك حتّى يكون صاحبها أميرًا من أمراء البيان، ويغدو حجّة ومرجعاً يعود إليه أهل النّحو والصّرف في وضع قواعد اللّغة. فـ "ذُو الرّمَّة حُجَّةٌ لأنَّهُ بدَوِيٌّ"[2].

وسبب الإلحاح على بدويّة اللّغة راجع إلى اختلاط العرب في العصر الإسلاميّ بالأعاجم. ففقدت اللّغة العربيّة «صفاءها» و«أصالتها» بحكم دخول عدّة عناصر لغويّة جديدة من لغات الأجانب. والنّتيجة من ذلك هي اضطرار الشّاعر، عن وعي أو غير وعي، إلى مزج اللّغة الأصيلة الصّافية أي لغة الأعراب الأقحاح الذين يعيشون بعيداً عن الحضر والمدن بلغة العصر. فالنّاقد يطلب من الشّاعر أن يستقي من البَدْو مفرداتهم وتراكيبهم وعباراتهم حتّى يحافظ النّصّ الشّعريّ على أصالته وصفائه.

ولكن لا بدّ من الإشارة إلى أنّ العبرة ليست في حسن اختيار الألفاظ فحسب، وإنّما في انتظامها مع بعضها البعض في صياغة سليمة وعبارة

1 موسوعة الشّعر العربيّ، اختارها وقدّم لها مطاع صفدي وإيليا حاوي، ص 31.

2 الأصمعيّ، فحولة الشّعراء، ص: 20.

جميلة. فيتجلّى لنا الشّعر بأحلى مُهجَة وبأبهَى حُلّة. وهذا لا يستقيم للشّاعر إلاّ إذا كان عارفاً بأسرار البلاغة وشروط النّظم.

هذا طريق فنّ الشّعر وقد عرفناه. وعلينا الآن أن ننظر في بناء القصيد وأقسامه. وهذا أمر يفصل فيه صاحب كتاب «الشّعر والشّعراء» وهو بطبيعة الحال ابن قتيبة. فلننصت إلى أقواله.

II. بناء القصيدة النّموذجيّ

نظر ابن قتيبة -في كتابه المذكور- إلى شعر العرب فوجد أغلبه في المدح، ولاحظ وجود بناء نموذجيّ غالب على القصائد: يبدأ الشّاعر بالوقفة الطّلليّة والنّسيب وذكر الأحبّة الرّاحلين، ثمّ ينتقل ببيت تخلّص لوصف الرّحلة في الصّحراء إلى أن يصل إلى الغرض وهو المدح. ولئن كان يرد في آخر القصيدة فذلك لا يعني أنّه عنصر ثانويّ بل هو مقصد القول وأساسه. يقول: "فَمُقَصِّدُ[1] القَصيد إنَّمَا ابْتَدَأ بذِكْر الدِّيَار وَالدِّمَن[2] وَالآثَار فَبَكَى وَشَكَا وَخَاطَبَ الرَّبْعَ[3] واسْتَوْقَفَ الرَّفيقَ لِيَجْعَلَ ذَلكَ سَبَبًا لذكْرِ أهْلِهَا الظَّاعنينَ[4] عَنْهَا... ثُمَّ وَصَلَ ذَلكَ بالنَّسيب[5] فَشَكَا شدَّةَ الوَجْد[6] وَأَلَمَ الفرَاقَ وَفَرْطَ الصَّبَابَة وَالشَّوْق ليُميلَ نَحْوَهُ القُلُوبَ... فَإذَا (عَلمَ أنَّهُ قَدْ) اسْتَوْثَقَ منَ الإصْغَاء إلَيْه وَالاسْتمَاع لَهُ عَقَّبَ بإيجَاب الحُقُوق فَرَحَلَ في شعْره، وَشَكَا النَّصَبَ[7] وَالسَّهَرَ وَسُرَى[8] اللَّيْلِ وحَرَّ الهَجير

1 مقصّد: اسم فاعل من قصّد، أي عمل القصائد.
2 الدّمن: أثر الدّار.
3 الرّبع: المنزل.
4 الظّاعنون: الرّاحلون.
5 النّسيب: قسم من القصيدة موضوعه الحبّ والعشق.
6 الوجْد: الحزن والأسى.
7 النّصب: التعب والإعياء.
8 سُرَى اللّيل: السّير ليلا.

وَإنضَاءَ[1] الرَّاحلَة وَالبَعير، فإذَا عَلمَ أنَّهُ (قَدْ) أوْجَبَ عَلَى صَاحبه حَقَّ الرَّجَاء وَزمَامَ التَّأمل وَقَرَّرَ عنْدَهُ مَا نَالَهُ منَ المَكَاره في المَسير بَدَأَ في المَديح فَبعَثَهُ عَلَى المُكَافَأَة، وَهَزَّهُ للسَّمَاحِ وَفَضَّلَهُ عَلَى الأشْبَاهِ وَصَغَّرَ[2] في قَدْره الجَزيلِ..."[3].

فالمطلع الغنائيّ في البداية يمثّل وقفة تأمّل في الحياة وبكاء على الدّيار المتهدّمة وتحسّراً على الماضي السّعيد المنقضي. وهو كذلك احتجاج على الدّهر القهّار الذي قضى بفراق الأهل وخاصّة الحبيبة. هذه المرأة التي تصبح أثَرًا بعد عَيْن وغياباً بعد حُضُور ممّا يزيد في حزن الشّاعر وألمه. وإذا كان الطّلل رمزاً للوحشة والموت، والنّسيب علامة فراغ عاطفيّ فإنّ قسم الرّحلة يمثّل مرحلة البحث عن البديل. لذلك يتحمّل الشّاعر مشاقّ السّفر ومخاطر الصّحراء حتّى يُميل إليه قلب الممدوح فيعوّض له الحرمان والشّقاء بالمال والعطاء. وهنا نصل إلى غرض القصيد ومقصده وهو المدح، وأساسه المبالغة في التّمجيد والثناء. وبناء على كلّ ما سبق ذكره يكون "الشّاعرُ المُجيدُ مَنْ سَلَكَ هَذه الأسَاليبَ وعَدَّلَ بَيْنَ هَذه الأقْسَام فَلَمْ يَجْعَلْ وَاحدًا منْهَا أغْلَبَ عَلَى الشّعْرِ وَلَمْ يُطِلْ فَيُملَّ السَّامعينَ وَلَمْ يَقْطَعْ وَبالنُّفُوسِ ظَمَأٌ إلَى المَزيد".

ومتى أخلص الشّاعر لهذا المنوال في أشعاره يكون قد حقّق عدّة غايات:

- غاية سياسيّة تتمثّل في تمجيد السّلطة وتعزيز أركانها.
- غاية ثقافيّة يقوم فيها الشّاعر بوظيفة تخليد التّقاليد والسّنن. فالمطلع الغنائيّ وقسم الرّحلة يكتسيان قيمة روحيّة ووجدانيّة كبرى لأنّهما

---

1 إنضاء الرّاحلة: هُزال الدّابّة بسبب السّفر.

2 صغّر في قدره: رفع من شأنه ومجّده (أي الممدوح).

3 ابن قتيبة، الشّعر والشعراء، ج: 1، ص: 74-75.

يثيران مشاعر وأحاسيس جماعيّة تتعلّق بماضي العرب في حلّهم وترحالهم. ثمّ إنّ المدح هو التّغنّي بالقيم العربيّة المثلى من خلال شخص الممدوح.

- الغاية الثّالثة فنّيّة إذ يحافظ الشّاعر من خلال هذا النّموذج على نظام الشّعر الذي وقع الاصطلاح عليه لدى النّقّاد.
- غاية ذاتيّة تكسّبيّة يصبح فيها الشّعر حرفة يرتزق منها الشّاعر وتحفظ له مركزه الاجتماعيّ.

وعلى هذا النّحو يكون ابن قتيبة قد ضبط معايير الكمال والجمال في هيكل القصيدة. وبقي أن ننظر في معايير الحسن والجودة في مستوى الصّياغة والعبارة. وذلك ما سنحاول النّظر فيه من خلال نقد الجاحظ للشّعر.

III. بلاغة النّموذج الشّعريّ عند الجاحظ

يعتبر الجاحظ علماً من الأعلام الكبار في الثّقافة العربيّة. فهو ناقد ومفكّر، وكثير الإنتاج غزير التّأليف، وواضع لقواعد البحث في المعرفة ومؤسّس لقوانين البلاغة والبيان. وهذا ما يهمّنا في كتابيه «**البيان والتّبيين**» و«**الحيوان**». وقد اعتبر الدّارسون أقواله في البلاغة تأصيلاً لقواعد البيان في الكلام.

إنّ الشّعر عنده "صناعة وضربٌ منَ النَّسْجِ وَجِنْسٌ مِنَ التَّصْوِيرِ"[1]. أي طريقة مخصوصة في صياغة العبارة وتأليفها لتحقيق الغاية الكبرى وهي البيان. والبيان في رأيه "الدَّلاَلَةُ الظَّاهِرَةُ عَلَى المَعْنَى الخَفِيِّ"[2]. فالكلام مظهر له جوهر هو المعنى. ولكي يكون الكلام مُبيناً بليغاً لاَ بدّ من أن يتوفّر فيه شرطان هما الطَّبْعُ والصَّنْعَةُ.

1 الجاحظ، **الحيوان**، ج: III، ص: 131–132.
2 الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج: I، ص: 75.

1. الطّبع

يستعمل الجاحظ كلمة طَبْع للدّلالة على ما كان غريزة وفطرة في الإنسان. إنّه مَلَكَة لغويّة يكتسبها المرء برواية الأشعار وحفظها ثمّ التّدرّب بالإنشاء على منوالها. وبعبارة أخرى إنّ الطّبع موهبة واستعداد فطريّ يتمكّن الشّاعر بفضله من جعل اللّغة مطْوَاعَة للسَانه مُنْقَادة لبيانه، فيصدر عنه الكلام مُتلاحم المباني متناسق المعَاني "فَيُعْلَمُ بذَلكَ أَنَّهُ أُفْرِغَ إِفْرَاغًا وَسُبِكَ سَبْكًا وَاحدًا فَهْوَ يَجْرِي عَلَى اللِّسَان كَمَا يَجْرِي الدِّهَانُ"[1]. وهكذا تصبح دلالة الطّبع قرينة السّلاسة والسّهولة والغزارة والوضوح، ويصبح الشّاعر المطبوع مَنْ "تأتيه المَعَاني إرْسَالاً، وَتَنْثَالُ عَلَيْه الأَلْفَاظُ انْثيَالاً"[2]، أي من حظي بخصوبة الخيال وتمكّن من آلة البيان (اللّغة). وهذا يعني أنّ الشّاعر يحتاج -إلى جانب ملكة الطّبع- إلى أدوات الشّعر.

2. الصّنعة

لا نقصد بالصّنعة التّكلّف وإجهاد النّفس في الكلام، وإنّما نقصد الاعتناء بالصّياغة وطرق إخراج الشّعر في مظهر جميل. إنّها بعبارة أخرى إحكام استعمال أدوات الشّعر وأساليب البلاغة والبيان فيحقّق بذلك الشّاعر وظيفتين: الإمتاع من ناحية، والبيان من ناحية أخرى. الإمتاع يحصل بما في اللّغة من سحر وجمال، وكذلك الإفادة بمعنى طريف أو حكمة سديدة أو الإحساس بشعور نبيل. ولقد أكّد الجاحظ على أهمّية الأسلوب والعبارة في الشّعر لأنّ المعاني في نظره "مَطْرُوحَةٌ فِي الطَّرِيقِ[3] يَعْرِفُهَا

1 المرجع نفسه، ص: 63.

2 الجاحظ، البيان والتبيين، ج: III، ص: 28.

3 مطروحة في الطّريق: أي معروفة مألوفة.

العجميُّ والعَرَبيُّ والبَدَويُّ والقَرَويُّ وَالَمدَنيُّ، وَإنَّمَا الشَّأنُ في إقَامَة الوَزْن وتَخَيُّرِ اللَّفظِ وسُهُولَةِ المَخْرَجِ وَكَثْرَةِ المَاءِ وَصِحَّة الطَّبْعِ وَجوْدَةِ السَّبْكِ"[1].

هذه الأسس التي وضعها الجاحظ للكلام الشّعريّ ازدادت وضوحاً وتنظيماً بعده من خلال جهود عدّة نقّاد كالقاضي بن عبد العزيز الجرجاني والمرزوقي وابن وكيع التّنيسي... فمع هؤلاء تبلورت ملامح قواعد الشّعر صارت تُعرف بـــ «عمود الشّعر».

IV. عمود الشّعر

وهو متكوّن من العناصر التّالية:

- **شرف المعنى وصحّته**: والمقصود بذلك أن يكون المعنى سامياً راقياً يصلح لأن يكون مضموناً فنّياً لقول شعريّ مدحاً كان أو غزلاً أو فخرا... أمّا الصّحّة فمدارها على السّلامة المنطقيّة، وإن كان الكلام مجازاً فينبغي ألاّ يخرج عن حدود العقل والمنطق.
- **جزالة اللّفظ واستقامته**: وهذا المعيار يخصّ الأسلوب. فالعرب تعجب بالشّعر الذي أحْكِمَ سَبْكُهُ، وكان معجمه بدويًّا، وتركيبه قويًّا متين البناء، وعبارته سليمة من الضّعف والخلل.
- **الإصابة في الوصف**: والمقصود بذلك حسن المحاكاة والتّصوير. فالشّاعر البارع مَنْ جَعَل سمعَك شبيهاً ببصرك فمثّل لك الموصوف حتّى لكأنّك تراه أمامك لدقّته في التّصوير وبراعته في نقل الصّورة أو المشهد بمختلف تفاصيله.
- **المقاربة في التّشبيه**: والمراد بذلك ألاّ يقيم الشّاعر علاقة تشابـــــــه بين عناصر متنافرة متباعدة من حيث جنسها وخصائصها، بل يحـــاول

1 **الجاحظ، الحيوان**، ج: III، ص: 131–132.

أن يشابه بين عناصر متقاربة ومنسجمة من حيث وجه الشّبه. ولتوضيح ذلك يمكن لنا الاعتماد على خبر مفاده أنّ اسحاق الموصليّ عَـــــابَ على بشّار بن برد تشبيهه قَصَبَ السّكّر بعظْمِ الجمــــــل، وكذلك المسك بالبصل في وصف المرأة. لذلك قَـــالَ عنــــه: ''إنّهُ كَثيرُ التَّخْليط وَأشْعَارُه مُخْتَلفَـــةٌ لاَ يُشْبِهُ بَعْضُهُ بَعْضًا''[1]. ويستند في ذلك إلى قَــولَ بَشّـــار:

إنّمــا عَظْــــمُ سُلَيْمَـى حِبَّتِــي * قصَب السّكّرِ لاَ عَظْمُ الجَمَــــــل

وَإذَا أدْنَيْـــتُ مِنْهَـــا بَصَـــــلاً * غَلَبَ المِسْكُ عَلَى رِيحِ البَصَــــل[2]

فالجمع بين قصب السّكّر وعظْم الجمل من ناحية والمسك والبصل من ناحية أخرى في وصف المرأة يجعل الشّعر متنافراً فاقداً ميزة الانسجام والتّلاؤم بين أجزاء النّظم. فالموصليّ يرى أنّ هذه الألفاظ لا يمكن أن تجمع معًا في سياق واحد لأنّ معانيها متباعدة ومتضاربة. ولهذا كان ''يُقَدِّمُ عَلَيْه مَروَانَ بنْ حَفْصَةَ وَيَقُولُ: «هَذَا هُوَ أشَدُّ اسْتوَاءَ شعْرٍ منْهُ، وَكَلاَمُهُ أشْبَهُ بكَلاَمِ العَرَبِ وَمَذَاهبِهَا». وَكَانَ لاَ يَعُـــدُّ أبَا نوَاسَ ألبَتَّــةَ وَلاَ يَرَى فيه خَيْرًا''[3].

ومقابل ذلك استحسن ابن المعتزّ قول بشّار:

وَخَرِيـدَةٍ[4] سُـودٌ ذَوَائِبُهَــــــــا[5] * قَدْ ضُمِّخَتْ[6] بالمِسْـــكِ وَالوِرْسِ[7]

---

1 الموصليّ، نقلا عن الأصفهاني في كتابه الأغاني، ج: III، ص: 141.

2 الأصفهاني، الأغاني، ج: III، ص: 141.

3 المرجع نفسه، ص: 149.

4 الخريدة: الفتاة العذراء.

5 الذّوائب: ضفائر مسدلة من وسط الرّأس إلى الظّهر.

6 ضُمِّخَتْ: تَطيَّبَتْ.

7 الوِرْس: نبات أصفر يتّخذ منه الزعفران.

أَقْبَلْـنَ فِي رَأْدِ الضَّحَـاءِ[1] بِهَـا * فَسَتَرْنَ الشَّمْـسَ بِالشَّمْـسِ[2]

فالشّمس الأولى حقيقيّة والشّمس الثّانية مجازيّة، وبينهما تناسب في المعنى وانسجام أساسهما التّشابه في النّور والضّياء والجمال.

وهكذا من خلال هذه المعايير التي ضبطها النّقّاد تبلورت ملامح نموذج شعريّ في مستوى بناء القصيدة وأساليبها ومعانيها وأغراضها، فصار للشّعر نظام معروف وقواعد محدودة على أساسها يعرف جيّد الشّعر من رديئه، وأصيله من زائفه. هذا النّموذج هو في الحقيقة عقد فنّي واجتماعيّ يضبط شروط التّواصل بين الشّاعر وجمهوره وشروط ممارسة فنّ الشّعر.

خاتمة الباب الأوّل

كان هذا الباب مدخلاً تمهيديًّا حاولنا من خلاله أن نضع اللّبنات الأولى للعمل ونضبط الأسس الكبرى التي سيُشيّد عليها بناء البابين الموالين. فحققنا بذلك ثلاثة أهداف هي:

- ضبط قواعد **الشّعر** ونظامه من خلال أقوال النّقّاد. فنظرنا في «طريق الشّعر» مع الأصمعيّ، وبناء القصيدة النّموذجيّ مع ابن قتيبة، ومقاييس بلاغة العبارة الشّعريّة مع الجاحظ. طريق الشّعر هي الأغراض والموضوعات: المدح والفخر والهجاء والرّثاء ووصف الأطلال والنّسيب والخمرة... والبناء النّوذجيّ للنصّ الشّعريّ هو بناء القصيدة المدحيّة (طلل/نسيب/رحلة/مدح). أمّا بلاغة العبارة فكان لها مع الجاحظ شرطان هما الطّبع والصّنّعة. ثمّ تطوّرت هذه القواعد واكتملت مع نقّاد لاحقين كالقاضي الجرجاني (صاحب كتاب الوساطة بين المتنبّي

1 رأد الضّحاء: رأد: حُسن، الضحاء: الصحو، المقصود وضح النّهار.

2 ابن المعتزّ، **طبقات الشّعراء**، ص: 31.

وخصومه) والمرزوقيّ (مقدّم ديوان الحماسة لأبي تمّام) وصارت تعرف بـــ «عمود الشّعر».

- معرفة أهمّ **خصائص** الشّعر الجاهليّ بنية وأغراضاً وأسلوباً حتّى يتوفّر لدينا معايير نحدّد من خلالها مظاهر التّقليد ومظاهر التّجديد في شعر القرن الثّاني للهجرة ذلك انّ القول بأنّ هذا الشّاعر مجدّد أو مقلّد لا يتمّ إلاّ إذا قسنا أشعاره بالتّراث القديم.

ذلك هو النّقد وقانونه والشّعر وأصله، بقي علينا الآن أن ندرس منـــزلة الشّعر المحدث من شعر عصر ما قبل الإسلام فننظر في وجوه الاتّباع ومظاهر الإبداع. فما هي إذن عناصر التّقليد وعناصر التّجديد في شعر القرن الثّاني الهجريّ؟

هذا مشغلنا في الباب الثّاني من العمل. وسنعتمد في بيان ذلك على غزل بشّار وخمريات أبي نواس وزهديات أبي العتاهية بصفة خاصّة بالاستناد إلى آراء النّقّاد وأقوالهم بطبيعة الحال.

الباب الثّاني

مظاهر التّجديد في شعر القرن الثّاني الهجريّ

الفصل الأوّل

التّقليد والتّجديد في هيكل القصيدة وأغراضها

- وجوه التّشابه بين القصيدة الجاهليّة والقصيدة المحدثة
- وجوه الاختلاف (عناصر التّجديد)
- نماذج شعرية

لقد شهد هذا العصر خروجاً على مذاهب العرب القدامى في أشعارهم، إذ راج بين النّاس في مجالس الأدب إنتاج فنّي مغاير للشّعر القديم في العديد من الوجود أطلق عليه النّقّاد اسم الشّعر المحدث. فما المقصود بالإحداث؟

الإحداث في اللّغة هو الاختراع والإبداع والإتيان بما لم يكن موجوداً. أمّا في المعنى الاصطلاحيّ فالإحداث صفة أطلقت على نوع من النّصوص الشّعريّة أنتجها الشّعراء العبّاسيّون تضمّنت مجموعة من الخصائص الفنّيّة والمعنويّة الجديدة في صلب السّنّة الشّعريّة التّقليديّة. ومعنى ذلك أنّها ليست حركة ترفض القديم وتنبذه، وإنّما هي نزعة أدبيّة تسعى إلى التّصرّف في الموروث الشّعريّ الجاهليّ والإسلاميّ (صدر الإسلام) والأمويّ؛ وذلك بالاستغناء عن بعض العناصر والتّوسّع في البعض الآخر والإكثار ممّا قلّ استعماله قديماً، وكذلك إضافة عناصر جديدة على سبيل الابتكار والاختراع شكلاً ومضمونًا.

لنوضّح أكثر. لقد كانت الصّفة الغالبة على الشّاعر العبّاسيّ البحث عن الأصالة الذّاتيّة والعبقريّة الفرديّة. صحيح أنّه ينشط أدبيًّا في دائرة الشّعر القديم أوزاناً وبلاغة وأغراضاً ومضامين، ويستقي مادّة أشعاره من التّراث الشّعريّ المحفوظ في ذاكرته وينشئ أعماله على منوال السّابقين. ولكنّه في صلب عمليّة تقليد النّماذج المألوفة يتصرّف بالزّيادة والتّعديل والحذف (حذف الوقفة الطّلليّة مثلا) والتّوسّع بالتّوليد والتّجديد. وبذلك يكون النّصّ الذي ينتجه مبصوماً ببصماته الخاصّة وبصمات غيره من الشّعراء في الوقت ذاته.

لقد غدت معاني الشّعر الجاهليّ وأساليبه معيناً خصباً ثريًّا غزيراً ينهل منه الشّعراء العبّاسيّون، ولكنّهم يتصرّفون فيه بإعادة الصّياغة وتغيير الصّور

والأشكال. حتّى أنّك تجد داخل النّصّ الواحد القديمَ والجديدَ متعانقين متعايشين جنباً إلى جنب.

ويعود هذا التّغيّر إلى ما حصل من تحوّل حضاريّ يتمثّل في ذلك التّطوّر المدنيّ وتغيّر القيم ومظاهر السّلوك وانفتاح أفق ثقافيّ جديد بحكم مخالطة العرب للأجانب وخاصّة الفرس في العصر العبّاسيّ. يقول القاضي بن عبد العزيز الجرجاني: "فَلَمَّا ضَرَبَ الإسْلاَمُ بجرَانه واتَّسَعَت مَمَالكُ العَرَب وكَثُرَتْ الحَوَاضرُ وَنَزَعتْ البَوَادي إلى القُرَى وَنَشَأَ التَّأَدُّبُ والتَّظَرُّفُ اختَارَ النَّاسُ منَ الكَلاَم أَلْيَنَهُ وَأَسْهَلَهُ وَعَمَدُوا إلَى كُلِّ شَيْءٍ ذِي أَسْمَاءَ كَثيرَةٍ اختَارُوا أَحْسَنَهَا سَمْعًا وَأَلْطَفَهَا منَ القَلْبِ مَوْقعًا"[1].

فاتّساع حركة التّمدّن إذن غلّبت الحساسيّة المدنيّة على الحساسيّة البدويّة فنتج عن ذلك تحوّل في الذّوق الفنّي إذ صار النّاس يميلون إلى أسهل الكلام وألينه وأحلاه لكي يردّدوه في مجالس لهوهم وطربهم. وقد شعر النّاقد الصّولي بذلك فقال عن المحدثين: "وَشعْرُهُمْ مَعَ ذَلكَ أَشْبَهُ بالزَّمَان والنَّاسُ أَكْثَرُ اسْتِعْمَالاً لَهُ فِي مَجَالسِهِمْ وَكُتُبِهِمْ وَتَمَثُّلِهِمْ وَمَطَالبِهِم"[2].

ولا يخفى على النّاظر في دواوين الشّعراء العبّاسيّين أنّ تجديدهم كان شاملاً إذ انسحب على مختلف عناصر فنّ الشّعر فنجده في المستويات التّالية:

- بناء القصيدة وأغراضها.
- العبارة الشّعريّة وأساليب القول.
- المعاني والمضامين.

1 القاضي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**، ص: 18-19.

2 الصّولي، **أخبار أبي تمّام**، ص: 17.

فعملنا إذن رصد مظاهر التّقليد والتّجديد في هذه المستويات والمجالات، من خلال الدّواوين التي حدّدناها سابقا: غزل بشّار، خمريات أبي نواس، وزهديات أبي العتاهية.

I. التّقليد والتّجديد في هيكل القصيدة وأغراضها

سبق أن أشرنا إلى انّ من خصائص البناء في القصيدة الجاهليّة التّعدّد في الأقسام والعناصر. نظامها قائم على الارتحال من موضوع إلى آخر ومن المقدّمات (طلل، نسيب...) إلى الغرض شأنها في ذلك شأن الإنسان العربيّ البدويّ في ترحاله من مكان إلى مكان بحثاً عن الماء ومساقط الغيث. ولا غرابة في ذلك، فأسلوب العيش تنعكس بعض مظاهره على الإنتاج الفنّي والثقافيّ. ولذلك كانت القصيدة في جوهرها مجموعة من النّصوص ذات وحدة مخصوصة أساسها التّسلسل والتّجاور بين الأقسام، وقوامها الاتّصال والانفصال في مستوى علاقة البيت بالبيت من ناحية ومستوى علاقة المقدّمات (النّسيب) بالغرض (مدح) من ناحية ثانية. والتّحوّل من عنصر إلى آخر يكون إمّا ببيت تخلّص أو بالاقتضاب أي التّحوّل المباشر.

إلاّ أنّ ذلك لا ينطبق على كلّ النّصوص الشّعريّة الجاهليّة، ذلك أنّ هناك العديد منها تغيب فيها الأقسام التّمهيديّة فيدخل الشّاعر مباشرة في الغرض كالرّثاء والهجاء والفخر... يقول ابن رشيق: "وَمِنَ الشُّعَرَاءِ مَنْ لاَ يَجْعَلُ لِكَلاَمِهِ بَسْطًا مِنَ النَّسِيبِ، بَلْ يَهْجُمُ عَلَى مَا يُرِيدُ مُكَافَحَةً وَيَتَنَاوَلُ مُصَافَحَةً وَذَلِكَ هُوَ الوَثْبُ وَالقَطْعُ والكَسْعُ"[1][2].

---

1 الوثب والقطع والكسع: مفردات لها معنى واحد هو الدّخول مباشرة في الغرض وتخصيص كامل النصّ له.

2 ابن رشيق، **العمدة**، ج: I، ص: 231.

فما هي إذن عناصر التّشابه وعناصر الاختلاف بين القصيدة القديمة والقصيدة المحدثة؟

1. وجوه التّشابه

وتتمثّل في العناصر التّالية:

- حفاظ الشّعراء العبّاسيّين على الوقفة الطّلليّة والنّسيب والرّحلة في قصائدهم المدحيّة. والمثال على ذلك مدحيات بشّار وأبي نواس. يقول الأوّل في إحداها:

أَبى طَلَلٌ بِالجَــزْعِ أنْ يَتَكَلَّمَــا * وَمَاذَا عَلَيْهِ لَوْ أجَابَ مُتَيَّمَـــا[1]

- وقد يعدل عن الطّلل ويبدأ مدحيّته بالنّسيب:

حَيِّيَـا صَاحِبَيَّ أُمَّ العَـــلاَءِ * وَاحْذَرَا طَرْفَ عَيْنِهَا الحَــوْرَاءِ[2]

وهذا يعني أنّ الشّعراء العبّاسيّين ظلّوا يقلّدون الشّعراء القدامى في مدحهم. فصورة الطّلل والمرأة والصّحراء في الرّحلة وصورة الممدوح هي نفسها أي لها نفس الملامح والصّفات التي صوّرها الشّعراء القدامى.

- اتّباع شعراء القرن الثّاني للهجرة نفس الأغراض التّقليديّة: المدح والفخر والرّثاء والهجاء ثمّ الغزل (في العصر الأمويّ).

☐ النّتيجة التي نخرج منها من كلّ ذلك هي استمرار وجود «طريق الشّعر» الذي حدّده الأصمعيّ، وإخلاص الشّعراء له. ولكن ما الجديد الذي أحدثه الشّعراء العبّاسيّون في هذه المسألة؟

1 الأصفهاني، **الأغاني**، ج: III، ص: 142.

2 بشّار بن برد، **الدّيوان**، ج: I، ص: 132.

2. وجوه الاختلاف (عناصر التّجديد)

وتمثّلت في الإضافات التّالية:

- تحوّل الحديث عن الخمرة من موضوع إلى غرض أي من التّمهيد إلى الغرض الأساسيّ (مدح/فخر...) إلى غرض قائم الذّات. وبعبارة أخرى كان التّغنّي بالخمرة جزءاً يندرج ضمن كلّ هو النّصّ، ثمّ أصبح مع شعراء القرن الثّاني للهجرة وخاصّة مع أبي نواس غرضاً مستقلاً بل مذهباً كاملاً في الشّعر.
- ظهور غرض جديد هو الزّهد. فإذا كان أغلب الشّعراء زمنئذ يميلون إلى شعر الحياة واللّهو، فهناك منهم من نزع في فترة من حياته إلى شعر الموت ونعني بذلك أساساً أبا العتاهية.
- التقليل من إنشاء القصائد الطّويلة الحماسيّة والفخريّة والميل مقابل ذلك إلى المقطوعات والنّصوص القصيرة. فطبيعة الأغراض الرّائجة في ذلك العهد (غزل، خمرة، طبيعة، وصف مجالس الطّرب...) فرضت حجماً قصيراً للنصّ وبنية موجزة.
- ظهور وحدة عضويّة من نوع جديد وطريقة مستحدثة في إنشاء بناء القصيدة.

وهنا يكمن جوهر التّجديد. لقد صار الشّاعر المحدث يميل إلى تقوية العلاقة بين الأبيات، والبحث عن لحمة أكبر بين المطالع والخواتم وسائر الأبيات داخل النّصّ، فإذا هو أشبه بالصّورة الواحدة والسّلسلة المتجاورة من المعاني. إنّه شبيه بالخاطرة أو المشهد أو الإحساس الواحد الذي يهيمن هلى القصيدة من البداية إلى النّهاية.

إنّ معاني الأبيات في القصيدة المحدثة تتولّد من بعضها البعض فإذا هي شديدة التّقارب والتّجاور حتّى لكأنّ النّصّ بأكمله بيت واحد، أو بعبارة النّاقد ابن طباطبا العلويّ: "كَكَلِمَة وَاحِدَة في اشْتِبَاه أوَّلِهَا بآخِرِهَا نَسْجًا وَحُسْنًا وَفَصَاحَةً وَجَزَالَةَ أَلْفَاظ وَدقّةَ مَعَانٍ وَصَوَابَ تَأليفٍ. وَيَكُونُ خُرُوجُ الشَّاعِرِ مِنْ كُلِّ مَعْنًى يَصْنَعُهُ إِلَى غَيْرِهِ مِنَ المَعَانِي خُرُوجًا لَطِيفًا... حَتَّى تَخرُجَ القَصِيدَةُ كَأَنَّهَا مُفْرَغَةٌ إِفْرَاغًا..."[1].

يكون المطلع (البيت الأوّل) فاتحة نتنبّه إلى الغرض والمقصـــد تصريحاً أو تلميحاً في ألطف عبارة وأحلى إشارة؛ لذلك اشترط النّقّاد فيه حسن الابتداء والاستهلال لشدّ انتباه السّامع. ويتمّ ذلك بأسلوب جيّد ومعنى لطيف رشيق.

أمّا سائر الأبيات فهي بمثابة الجوهر واللبّ في النّصّ. تقوم بوظيفة التّوسّع في معنى المطلع، فتفصّل فيه على سبيل الوصف والتّصوير، أو على سبيل الحكاية والسّرد. المهمّ هو انّ الأبيات الواردة بعد البيت الأوّل تكون تفجيراً له في شكلٍ معانٍ جزئيّة توزّع على كامل مساحة النّصّ. ثمّ يكون البيت الختاميّ قُفْلاً يغلقُ النّصّ مبنى ومعنى، فيجمل ما وقع تفصيله داخل القصيد، ويقدّم فيه عادة انطباعاً نهائيًّا أو موقفاً في شكل حكمة أو خلاصة جامعة مانعة لكامل معاني القصيدة.

إنّ كلامنا هذا لا يعني أنّ القصيدة القديمة مفكّكة البناء، والعلاقة بين أبياها متباعدة؛ بل العكس هو الصّحيح، إذ لها وحدها العضويّة الخاصّة بها، وبين أقسامها وأبياها تجد علاقة ترابط وتكامل. ولكنّ الجديد هو أنّ القصيدة المحدثة لها قسم واحد لا عدّة أقسام، غرض واحد لا عدّة أغراض، وصارت العلاقة بين الأبيات أكثر تقارباً. فعنصر التّجاور والاتّصال من حيث المعنى صار أقوى وأشدّ بحكم وحدة المشهد أو الصّورة أو الخاطـــرة

---

1 ابن طباطبا العلويّ، عيار الشّعر، ص: 5.

أو الإحساس المهيمن على النّصّ. فالقصيدة المحدثة إمّا أن تكـــون لوحـــة، أو حكاية ومغامرة أو تصويرَ حالة نفسيّة معيّنة، أو تكون كلّ هذه العناصر مجتمعة... ولعلّ ما يَدْعَمُ كلامنا هٰذا هو طغيان ظاهرة المعاضلة المعنويّة (أي انتهاء المعنى في بيتين أو أكثر).

ولكن تجدر الإشارة هنا إلى أنّ هذا البناء الجديد لا ينسحب بالضّرورة على كلّ القصائد المحدثة وإنّما هو ظاهرة غالبة على الكثير منها. فالأمور إذن نسبيّة. وحتّى لا نبقى في مستوى الكلام العامّ المجرّد يمكن أن نوضّح الأمور أكثر بواسطة التّطبيق؛ وذلك من خلال تحليل بناء بعض القصائد من شعر بشّار وأبي نواس وأبي العتاهية.

نموذج عدد: 1

«جنّية إنسيّة» لبشّار بن برد

يَا لَيْلَتِي تَـــزْدَادُ نُكْـــرًا[1]	مِنْ حُبٍّ مَنْ أحْبَبْتُ بِكْـــرًا
حَـوْرَاءُ إنْ نَظَـــرَتْ إلَيْـــــ	ـكَ سَقَتْكَ بِالعَيْنَـيْنِ خَمْـــرًا
وكَأنَّ رَجْـــعَ حَدِيثِهَـــــا[2]	قِطَعُ الرِّيَاضِ كُسِـينَ زَهْـــرًا
وَكَأَنَّ تَحـــْتَ لِسَانِهَـــــا	هَارُوتَ يَنْفُثُ فِيـــهِ سِحْـــرًا
وَتَخَالُ مَا جَمَعَــــتْ عَلَيْـــــ	ـهِ ثِيَابَهَـــا ذَهَبًا وَعِطْـــرًا
وَكَأَنَّهَا بَـــرْدُ الشَّـــــرَا	بِ صَفَا وَوَافَــقَ مِنْكَ فِطْـــرًا
جِنِّيَّـــــةٌ إنْسِيَّـــــةٌ	أَوْ بَيْنَ ذَاكَ أَجَـــلُّ أَمْـــرًا
وَكَفَــاكَ أنِّي لَم أُحـــــِطْ	بِشَكَاةِ مَنْ أحْبَبْـتُ خُبْـــرًا
إلاَّ مَقَالَـــــةَ زَائِـــــرٍ	نَثَرَتْ لِي الأحْـــزَانَ نَثْـــرًا
مُتَخَشِّعًـــا تَحْـــتَ الهَـــوَى	عَشْرًا وَتَحْتَ المَـوْتِ عَشْـــرًا
تُنْسِي الغَـــوِيَّ مَعَـــادَهُ	وَتَكُونُ لِلْحُكَمَـــاءِ ذِكْـــرًا[3]

1 نَكْرًا: مصدر نَكُر ينكُر نُكْرا أي صعُب واشتدّ.

2 رجع حديثها: رجع الحديث هو الجواب والردّ.

3 بشّار بن برد، **الدّيوان**، ج: IV، ص: 69.

هذا النّصّ مبنيّ بأكمله على نواة حدّدها الشّاعر منذ البداية في المطلع، وبالتّحديد في القافية نُكْرا/بِكْرًا. و لم تكن بقيّة الأبيات سوى تفجير لهذه النّواة وتوسّعاً فيها بطرق مختلفة. فصدر البيت الأوّل تصوير لحالته الوجدانيّة ليلاً، وقد عبّرتْ عنها كلمة «نُكْرًا» التي تعني عناء الوجد والصّبابة بسبب العشق. أمّا العجز فكان بياناً لسبب هذا العذاب وهو الفتاة البكر، أي المعشوقة. وهكذا يكون المطلع (البيت 1) تعبيراً عن تجربة العشق والعذاب والسّبب الدّافع إليها. وهذان المعنيان هما المهيمنان على كامل القصيد. فمن البيت الثّاني إلى السّابع يتّجه الشّاعر إلى تصوير محاسن هذه البكْـــــر:

العينان ←——— حَوَر ساحر مسكر

الكلام ←——— } قِطَعُ رياض/زهر — سحر (هاروت وماروت).

الثياب ←——— ذهب /عطر

أمّا بقيّة الأبيات فتصوّر أثر العشق في النّفس:

الحزن ←——— الشّكوى

الخشوع ←——— + النّسيان

الفتنة ←——— + للحكماء ذكرا

فالقصيدة محكومة بضرب من النّظام الدّاخليّ الذي يمحو نسبيًّا استقلاليّة الأبيات من حيث المعنى والمبنى ويجعل منها أجزاء متلاحمة حتّى لا فصل بينها. إنّ الاستقلاليّة تفقدُ معناها ومحتواها لأنّ الجزء قد ذاب في الكلّ، والبيت قد انصهر في الأبيات التي تكوّن النّصّ باعتباره جامعاً بين عذوبة الموصوف وعذاب الواصف. وهكذا يكون للنصّ نظامه المميّز له ووحدته المخصوصة التي لا يمكن كشفها إلاّ من خلال نظرة داخليّة تحدّد العلاقة بين الأجزاء.

نموذج عدد: 2

«عدمتك عاجلا يا قلب» - بشّار بن برد

عَدِمْتُكَ عَاجِلاً يَا قَلْبُ قَلْبَا	أتَجْعَلُ مَنْ هَوِيتَ عَلَيْكَ رَبَّا[1]
بأيِّ مَشُورةٍ وَبأيِّ رَأيٍ	تُمَلِّكُهَا وَلاَ تَسْقِيكَ عَذْبَا
تَحِنُّ صَبَابَةً فِي كُلِّ يَوْمٍ	إلَى «حُبِّي» وَقَدْ كَرَبَتْكَ كَرْبَا
وَتَهْجُرُ النِّسَاءَ إلَى هَوَاهَا	كَأنَّكَ ضَامِنٌ مِنْهُنَّ نَحْبَا[2]
أَمِنْ رَيْحَانَةٍ حَسُنَتْ وَطَابَتْ	تَبِيتُ مُرَوَّعًا وَتَظَلُّ صَبَّا
تَرُوعُ مِنْ الصِّحَابِ وَتَبْتَغِيهَا	مَعَ الوَسْوَاسِ مُنْفَرِدًا مُكِبَّا
كَأَنَّكَ لاَ تَرَى حَسَناً سِوَاهَا	وَلاَ تَلْقَى لَهَا فِي النَّاسِ ضَرْبَا[3]
وَكَمْ مِنْ غَمْرَةٍ وَجَوَازِ فَيْنٍ	خَلَوْتَ بِهِ فَهَلْ تَزْدَادُ قُرْبَا[4]
بَكَيْتَ مِنَ الهَوَى وَهَوَاكَ طِفْلٌ	فَوَيْلَكَ ثُمَّ وَيْلَكَ حِينَ شَبَّا
إذا أصْبَحْتَ صَبَّحَكَ التَّصَابِي	وَأطْرَابٌ تُصَبُّ عَلَيْكَ صَبَّا

1 عَدِمْتُكَ: دعاء على قلبه.

2 النّحب: النذر، أي كأنّك تكفّلتَ لهنّ بقضاء نذر فأنت تتباعد منهنّ خشية اللّوم.

3 الضّرب: الشّبيه.

4 الجواز: صكّ المسافر ليمرّ به في البلاد فلا يتعرّض له أحد، وجمعه أجوزة.
والفَيْن: المجيء، يقال: فان فينا، وأراد به إذنها له بالزّيارة، أو أراد الكناية عن تمكّنه من زيارتها دون معارض.

وَتُمْسِي وَالمَسَــــاءُ عَلَيْــــكَ مُــرٌّ * يُقَلِّبُكَ الهوَى جَنْبًــــا فَجَنْبَــــا
أظُنُّكَ مِنْ حِــذَارِ البَـــيْنِ يَوْمًـــا * بداءِ الحُبِّ سَوْفَ تَمُوتُ رُعْبَـــا
أَتُظْهِرُ رَهْبَـــةً وَتُسِــــرُّ رَغْبًـــا * لَقَدْ عَذَّبْتَنِي رَغْبًـــا وَرَهْبَـــا
فَمَا لَكَ فِي مَوَدَّتِهَـــا نَصِيـــبُ * سِوَى عِدَةٍ فَخُذْ بِيَدَيْكَ تُرْبَـــا
إذَا وُدٌّ جَفَـــــــا وأَرَبَّ وُدٌّ * فَجَانِبْ مَنْ جَفَاكَ لِمَن أرَبَّـــا[1]
وَدَعْ شَغْبَ البَخِييلِ إذَا تَمَـــادَى * فَإِنَّ لَهُ مَعَ المَعْـــرُوفِ شَغْبَـــا
وقَالَتْ: لاَ تَـــــزَالُ عَلَيَّ عَيْــنٌ * أرَاقِبُ قَيِّمًا وَأخَـــافُ كَلْبَـــا
لَقَدْ خَبَّتْ عَلَيْكَ وَأَنْـــتَ سَـاهٍ * فَكُنْ خَبًّا إذَا لاَقَيْـتَ خَبَّـــا[2]
وَلاَ تَغْــرُرْكَ مَوْعِـــدَةٌ «لِحُبَّــي» * فَإِنَّ عِدَاتِهَا أنْزَلْـــنَ جَدْبَـــا
ألاَ يَا قَلْــبُ هَلْ لَكَ فِي التَّعَـــزِّي * فَقَدْ عَذَبْتَنِي وَلَقِيـــتُ حَسْبَـــا
وَمَا أصْبَحْتَ تَأمُــلُ مِنْ صَدِيـــقٍ * يُعُدُّ عَلَيْكَ طُولَ الحُــبِّ ذَنْبَـــا
كَأنَّكَ قَدء قَتَلْـــتَ لَهُ قَتِيــلاً * بحُبِّكَ أو جَنَيْتَ عَلَيْــهِ حَرْبَـــا
رَأيْتُ القَلْـــبَ لاَ يَأتِي بَغِيضًـــا * وَيُؤْثِـــرُ بالزِّيَـــارَة مَنْ أَحَبَّـــا[3]

يقوم النّصّ على بناء فنّي متميّز ويمثّل نموذجاً لظاهرة القطع[4] في الشّعر المحدث؛ وذلك لشدّة تماسك أجزائه وتلاحم عناصره. ويمكن أن نلمس وحدته من وجهين:

---

1 "أرب" بمعنى لزم وقرُب.
2 الخَبُّ أو الخِبُّ: المخادع الكثير الخداع.
3 بشّار بن برد، الدّيوان، ج: I، ص: 190-191.
4 القطعُ هنا بالمعنى الذي حدّده ابن رشيق أي النّصوص البسيطة ذات الغرض الواحد من بدايتها إلى نهايتها.

- **الوجه الأوّل** يخصّ العلاقة بين البداية والنّهاية: ففي المطلع نجد حكماً بالإعدام يصدره الشّاعر على قلبه: الدّعاء بالهلاك والموت، والاستفهام يفيد الاستنكار والاستغراب من الإفراط في العشق وجعل المعشوقة في مرتبة الآلهة.

أمّا سائر الأبيات فكانت وظيفتها متابعة سير «المحاكمة» محاكمة العقل للقلب ولومه الشّديد على انسياقه وراء العاطفة. وفي حين كان يظنّ القارئ أو السّامع أنّ النّصّ سينتهي بنفس المعنى الذي بدأ به -احتجاج ولوم واستغراب- يفاجئنا الشّاعر بغير ما كنّا نتوقّع إذ كان البيت الختاميّ حكماً بالبراءة: القلب لا يؤتي البغيض ولا يرتكب الشّرّ والسّوءات ولكنّه عاشق يرغب في زيارة محبّه. فالحبّ ليس ذنباً بل شعوراً نبيلاً سامياً ولا جناح على صاحبه. وهكذا بني النّصّ على التّقابل بين البداية والنّهاية. وفي ذلك سرّ تماسكه.

- **الوجه الثّاني**: يتعلّق بالأسلوب الذي بنى عليه الشّاعر نصّه وهو الحوار الباطنيّ، الذي كشف عن صراع بين ثنائيتين: الثّنائيّة الأولى هي ثنائيّة العقل والقلب. الأوّل صوت الوعي والرّشد والرّصانة . والثّاني صوت الهوى والعاطفة. أمّا الثّنائيّة الثّانية فتخصّ علاقة الشّاعر بحبيبته، وهو يتحرّق شوقاً وحبًّا، مخلص في حبّه، ويعذّبه الوجد والصّبابة، بينما هي شيمتها الصّدّ والجفاء والخداع والإمساك عن زيارته. ولكن ما يعذّبه حسنها وجمالها (ريحانة).

هكذا إذن التّقابل في مستوى العلاقة بينهما ولّد تقابلاً داخليًّا، فإذا هو صراع مرير بين العقل والعاطفة. تارة يظهر «رهبة» وطوراً «يسرّ رغبة».

إنّ أساس وحدة النّصّ الصّراع بين عاشق متواجد وحبيب جاحد فنتج عن ذلك صراع آخر بين عقل نَصُوح وقلب جموح. ولا يخفى علينا ما

في هذا النّصّ من تجديد وإبداع في البناء والتّركيب باعتبار أنّ الشّاعر طوّر أسلوباً تقليديًّا هو «التجريد». ومعناه حسب ابن الأثير: "إخْلَاصُ الخِطَابِ لِغَيْرِكَ وَأَنْتَ تَقْصِدُ نَفْسَكَ"[1]. ومثال ذلك قول العبّاس بن الأحنف:

يَا أَيُّهَا الرَّجُلُ المُعَـــذِّبُ قَلْبَـــــهُ * أَقْصِرْ فإنَّ شِفَاءَكَ الإقْصَـــــارُ[2]

إلاّ أنّ هذا الأسلوب كان يجري عند الشّعراء القــدامى في البيــت أو البيتين (المطالع خاصّة) وما فعله بشّار هو انّه صيّره أساس القصيدة، بنى عليه كامل الكلام من بدايته إلى نهايته فتصرّف فيه وتوسّع فكانت الإضافة وكان الإبداع.

وهناك وجه ثان للتّجديد تمثّل في كون النّصّ من أوّله إلى آخره كالكلمة الواحدة: سيولة في الكلام والمعجم والتّركيب، بلاغة في التّعبير، رقّة في المعاني، وتدفّق وجدانيّ عاطفيّ، تلاحم بين المعاني وتجاور بين الأبيات حتّى لكأنّ الواحد منها متولّد من سابقه وبذرة للاحقه. فبمجرّد إنهاء القراءة أو الاستماع نشعر بأنّ القصيدة أشبه بالرّؤية أو النّظام أو ما سمّاه ابن طباطبا العلويّ "السّبيكة المفرغة إفراغا"[3].

1 ابن الأثير، **المثل السّائر**، ج: I، ص: 423.
2 العبّاس بن الأحنف، **الدّيوان**، ص: 139.
3 ابن طباطبا العلويّ، **عيار الشّعر**، ص: 5.

نموذج عدد: 3

«خاطبو الخمر» لأبي نواس

أعْرِضْ عَنِ الرَّبْعِ إنْ مَرَرْتَ بِهِ * وَاشْرَبْ مِنَ الخَمْرِ أنْتَ أصْفَاهَا

مِنْ قَهْوَةٍ مُرَّةٍ، مُعَتَّقَةٍ * عَتَّقَهَا دَنُّهَا، وَرَبَّاهَا

لَمَّا أتَيْتُ الدِّهْقَانَ أخْطُبُهَا * مِنْ بَيْنِ أصْهَارِهَا، وَأحْمَاهَا

قَالَ "مَن الخَاطِبُونَ...؟" قُلْتُ لَهُ: * "فِتْيَانُ صِدْق." فَقَالَ: "أكْفَاهَا"

حَتَّى إذَا حَطَّهَا، وَأنْزَلَهَا * وَفَكَّ عَنْهَا الخِتَامَ.. فَدَّاهَا

قَدْ غَبَرَتْ فِي الدِّنَانِ مَسْكَنَهَا * وَتَحْتَ ظِلِّ العَرِيشِ مَأوَاهَا

قُلْتُ لِعِلْجَيْنِ عَالِمَيْنِ بِهَا * فِي خِفْيَةٍ: "دُونَكُمْ فَسُلاَّهَا.."

فَابْتَدَرَتْهَا السُّقَاةُ تَسْكُبُهَا * فَصَرَّعَتْنَا لَمَّا شَرِبْنَاهَا[1]

يقوم نظام النّصّ على الازدواج. فهو جامع لضربين من الفنون: فنّ الشّعر وفنّ القصص؛ لذلك تأسّس نسيجه على بنيتين متداخلتين حتّى لا فصل بينهما: البنية الأولى أساسها مقوّمات فنّ الشّعر وهي وحدة الوزن والقافية والغرض. أمّا البنية الثّانية فأساسها مقوّمات فنّ القصص، وهي:

- الأشخاص: الشّاعر، فتيان الصّدق، الدّهقان، العلجان، السّقاة.
- السّرد: الأفعال: أتيت، مررت، غبرت...
- الحوار: قال/قلت...

---

1 أبو نواس، **الدّيوان**، ص: 675.

فالنّصّ إذن حكاية ومغامرة صيغت في شكل شعريّ فيمتع بذلك الشّاعر سامعه أو قارئه من خلال هذا الجمع بين القيمة الشّعريّة والقيمة القصصيّة. فإذا هو يؤلّف في ذات الوقت قصّة وكلاماً شعريًّا إيقاعه احتفاليّ، وغرضه خمريّ. فينشأ عن ذلك تكامل وانسجام بين أجزاء الكلام وتناسب بين الفنّين يسِمُ النّصّ بقيمتيِ الجمال والوحدة.

هذه الوحدة يمكن إثباتها من زاوية أخرى هي العلاقة بين البداية والنّهاية: البداية فيها أمر يفيد معنيين: نهي عن فعل، وأمر بغيره. النّهي كان عن الوقوف على الأطلال لأنّها رمز للماضي والوحشة والفراغ والموت والحرمان، باختصار رمز لبؤس البداوة. والأمر كان دعوة لشرب الخمرة بوصفها رمزاً للحاضر والألفة وحياة المدينة السّعيدة. هناك إذن تقابل بين مذهبين في الشّعر والحياة. فما علاقة هذا المطلع بما ورد في سائر الأبيات؟

إنّ بقيّة النّصّ في الحقيقة تبرير لمحتوى فعل الأمر بل هو ترغيب في هذا المذهب الجديد. فوصف محاسن الخمرة والحوار بين الدّهقان والفتية وذكر أثر الخمرة في نفوس الشّاربين، كلّ ذلك ما هو إلاّ محاولة لتصوير فتنة هذا المذهب الجديد وجمال عالم الخمرة. فهي النّشوة والسّعادة وبهجة الحياة. إنّها جنّة الدّنيا. وهذا ما عبّر عنه البيت الأخير. فالصَّرَعُ هو بلوغ القمّة في اللذّة والنّشوة. فما الذي يُحْوِجُ المرء إذن إلى الذّهاب إلى الدّيار والبكاء عليها والمحاولة عبثاً استرجاع الماضي؟

هكذا نرى أنّ النّصّ بناء محكم و«حكاية شعريّة» متماسكة البداية والنّهاية.

نموذج عدد: 4

«الآمال الضّائعة» - أبو العتاهية

أَفْنَيْتَ عُمْرَكَ إدْبَارًا وَإقْبَالاَ * تَبْغِي البَنِينَ وَتَبْغِي الأَهْلَ وَالمَالاَ
لِلْمَوْتِ غُولٌ فَكُنْ مَا عِشْتَ مُلْتَمِسًا * مِنْ حَوْلِهِ حِيلَةً، إنْ كُنْتَ مُحْتَالاَ
وَلَسْتَ حَقًّا بِهَوْلِ المَوْتِ مُنْقَلِبًا، * حَتَّى تُعَايِنَ، بَعْدَ المَوْتِ، أهْوَالاَ
أَمَّلْتَ أكْثَرَ مِمَّا أنْتَ مُدْرِكُهُ، * وَالعُمْرُ لاَ بُدَّ أنْ يَفْنَى، وَإنْ طَالاَ
حَتَّى مَتى أنْتَ بِالآمَالِ مُشْتَبِكٌ، * إذا انْقَضَى أمَلٌ أمَّلْتَ آمَالاَ
أَلَمْ تَرَ المَلِكَ الأَمْسِيَّ[1] حِينَ مَضَى؟ * هَلْ نَالَ حيٌّ، مِنَ الدُّنْيَا، كَمَا نَالاَ
أفْنَاهُ مَنْ لَمْ يَزَلْ يُفْنِي المُلُوكَ، فَقَدْ * أمْسَى وَأصْبَحَ عَنْهُ المُلْكُ قَدْ زَالاَ
كَمْ مِنْ مُلُوكٍ مَضَى رَيبُ الزَّمَانِ بِهِمْ * قَدْ أصْبَحُوا عِبَرًا، فِينَا، وَأمْثَالاَ[2]

يكشف النّصّ من خلال عنوانه عن موضوعه. فالكلام يدور حول صراع بين أمرين في حياة الإنسان: أمل البقاء وحتميّة الفناء أو الأمل واليأس. يبتغي الإنسان البنين والأهل والمال ولكنّ أمله عبث لأنّ الأهوال تترصّده، والموت يرتقبه. اختبر الشّاعر الدّنيا فوجدها أحلاماً وآمالاً ثمّ اعتبر بها فوجدها موتاً وأهوالاً (لاحظْ كثرة معجم الموت، فناء، انقضى، مضى...): النّصّ إذن خِبرة وعِبرَة؛ وذلك سرّ وِحدته ولحمته.

1 الأمسيّ: نسبة إلى الأمس.
2 أبو العتاهية، الدّيوان، ص: 343.

هذه الوحدة يمكن إثباتها من وجهين آخرين:

- الوجه الأوّل: يتعلّق بوظائف الأبيات:
  - بيت 1: خبر عن الإنسان: أمل/أهل/بنين/مال.
  - سائر الأبيات: مأساة الإنسان: أحلام وآمال = موت وأهوال.
  - البيت الأخير: عبرة وموقف: العبرة ضياع الآمال، والموقف: استنكار التّهافت على الدّنيا ، والدّعوة إلى الزّهد.
- الوجه الثّاني: وحدة النّصّ في القوافي والكلمات الأخيرة للأبيات:

الحيــاة	≠	المــوت
آمالا احتيالا طالا آمالا نالا		أهوالا زالا امتثالا

الحياة آمال وأهوال ونوال على سبيل الاحتيال ولكن للموت أهوال تحكم على أفعال الإنسان ومكاسبه بالزّوال. ولكن ماذا يبقى في النّهاية؟ تبقى العبر والأمثال.

■ خاتمة الفصل الأوّل

كان هدفنا في هذا الفصل بيان مظاهرالتقليد والتّجديد في بناء القصائد وهياكلها. فوصلنا إلى النّتائج التّالية:

حافظ الشّعراء المحدثون على أغراض «طريق الشّعر» الذي ذكره الأصمعيّ في كتابه.

- يتّبع الشّعراء المحدثون البناء النّموذجيّ (طلل/نسيب/رحلة...) إذا كان غرض القصيدة المدح. (وإن كان لبشّار العديد من القصائد المدحيّة التي تخلو من المقدّمات ويبدأ مباشرة في تمجيد الممدوح..). أمّا إذا كان الغرض غزلاً أو خمراً أو زهداً فإنّ الشّاعر يدخل مباشرة في الحديث عن مقصده دون مقدّمات.
- الوحدةالعضويّة خاصّية القصيدة الجاهليّة والقصيدة المحدثة على حدّ سواء. ولكنّ الفرق بينهما يكمن في كون الأولى عناصرها وأقسامها متعدّدة والرّابط بينها خفيّ دقيق؛ بينما في الثّانية نجد عنصراً واحداً أي غرضاً واحداً تدور حوله كلّ معاني الأبيات التي تكون علاقة التّقارب والتّجاور بينها قويّة ومتينة جدًّا. فالخلاف إذن يتعلّق بدرجة التّلاحم وقوّة التّرابط.
- ليست كلّ نصوص الشّعر المحدث متساوية في قوّة التّناسب والتّلاحم، إذ نجد منها مطوّلات شبيهة بمطوّلات الجاهليّين تتعدّد فيها الأغراض والموضوعات (المدحيّات)، وقد نجد كذلك قصائد ذات غرض واحد ولكن لا تتوفّر فيها الوحدة على النّحو الذي رأينا في الأمثلة المذكورة، فالأمور إذن نسبيّة وإحكام البناء يتفاوت قوّة وضعفاً من نصّ إلى آخر.
- إذا كانت القصيدة مركّبة (متعدّدة الأغراض) فالوحدة يبحث عنها في العلاقة بين هذه الأغراض. أمّا إذا كانت القصيدة بسيطة (غرض واحد) فالوحدة يُنْظَرُ فيها من خلال البحث عن العلاقة بين المعاني التي تحتوي عليها الأبيات.

إنّ بنية القصيدة القديمة انتشاريّة استطراديّة تقوم على التّعدّد والتّنوّع مبنىً ومعنىً إلى درجة يمكن أن يتحوّل فيها كلّ قسم إلى نصّ قائم الذّات. فمعلّقة الأعشى مثلاً تتكوّن من الوقفة الطّلليّة والنّسيب والرّحلة في الصّحراء وبعد ذلك ينتقل فيها الشّاعر إلى الغرض وهو المدح. والرّابط الموحّد بين

هذه العناصر هو الوزن والقافية والعلاقة الضّمنيّة القائمة بين الموضوعات والغرض.

أمّا القصيدة المحدثة ونعني أساساً قصائد الغزل والخمر والزّهد فهي ذات بنية مقيمة في غرض واحد من البداية إلى النّهاية، يدور فيها الكلام على إحساس، أو مشهد أو حكاية... يتوسّع فيها الشّاعر ويقسّمها إلى معان جزئيّة ولكنّها تحوم حول نواة واحدة.

□ الخلاصة من كلّ هذا أنّ القصيدة في شكلها العموديّ بناء ونظام يحقّقان لها الوحدة والجمال وأساس الجمال التّناسب والانسجام بين العناصر، وحسن الصّياغة وجودة العبارة أيضاً. فما هي مظاهر التّقليد والتّجديد فيهما؟

الباب الثّاني

مظاهر التّجديد في شعر القرن الثّاني الهجريّ

الفصل الثّاني

التّقليد والتّجديد في العبارة الشّعرية

- ❑ ريادة بشّار بن برد
- ❑ الإيقاع
- ❑ الاستعارة
- ❑ العبارة الشّعريّة بين التّوليد والتّجديد

يكاد يجمع النّقّاد القدامى على أنّ الخاصّية المميّزة للشعر المحدث هي التّغيير الذي حدث في مستوى العبارة والصّياغة. فلئن كان الشّعراء القدامى يهتمّون أساساً بشرف المعنى وصحّته وجزالة اللفظ واستقامته، كما رأينا في الباب الأوّل، فإنّ الشّعراء المحدثين يركّزون بدرجة أولى على الإبداع والاستعارة وما نعته النّقّاد بالبديع. فما المقصود بالبديع؟

البديع لغة -كما ورد في اللسان-: "العجيب المحدث الذي اخترع على غير منوال سابق"[1]. أمّا في اصطلاح النّقّاد فتطلق الكلمة على فنون شعريّة وأساليب بلاغيّة عديدة الغاية منها صياغة الكلام في أجمل صورة وأحلى عبارة. وهذه الأساليب عديدة عدّدها ابن المعتزّ في كتابه «البديع» وهي على النّحو التّالي: الاستعارة، الجناس، الطّباق، ردّ أعجاز الكلام على صدورها، وتأكيد المدح بما يشبه الذّمّ وحسن التّضمين، وحسن التّشبيه، والإفراط في الصّفة، والتّعريض، والكناية، وحسن الخروج المليح إلى المديح... ولكن أكثر هذه الأساليب حظًّا من الاستعمال هي الاستعارة والجناس والمقابلة وأساليب التّرديد...

ويؤكّد ابن المعتزّ في كتابه على أنّ هذه الأساليب ليست من اختراع المحدثين، وإنّما هي مستعملة في الشّعر الجاهليّ والقرآن وكلام العرب؛ وإنّما كان حظّها من الاستعمال قليلاً. ومقابل ذلك شاعت بكثرة في أشعار المحدثين. يقول ابن المعتزّ: "فد قدّمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدناه في القرآن واللُّغَة وأحَاديث الرَّسول ﷺ وكلام الصّحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدّمين من الكلام الذيَ سمّاه المحدثون البديع لِيُعْلَمَ أنّ بَشَّارًا ومسلِمًا وَأَبَا نُوَاسٍ ومَنْ تَقَبَّلَهُمْ وسَلَكَ سبيلَهُم لَمْ يَسْبِقُوا إِلَى هَذَا الفَنِّ لَكِنَّهُ

1 ابن منظور، لسان العرب، ج: X/IX. ص: 302.

كَثُرَ فِي أَشْعَارِهِمْ، فَعُرِفَ فِي زَمَانِهِمْ حَتَّى سُمِّيَ بِهَذَا الإِسْمِ فَأَعْرَبَ عَنْهُ وَدَلَّ عَلَيْهِ"[1]. وإكثار الشّعراء من هذه الفنون يرجع في رأينا إلى غاية فنّية وهي وَلَعُهُمْ بحسن الكلام وبإخراجه في صورة جميلة.

أ. ريادة بشار بن برد

ولا بدّ لنا في هذا السّياق من التّأكيد على ريادة بشّار بن برد، فقد اعتبره النّقّاد فاتح طريق الشّعر المحدث وباعث مسلك البديع في الصّياغة والتّعبير. لذلك نوّهوا بخصاله الأدبيّة ومزاياه الشّعريّة.

وأوّل ميزاته صفة الطّبع. فشاعرنا «من المطبوعين»[2] "الذين كانُـــوا لاَ يَتَكَلَّفُونَ الشّعْرَ وَلاَ يَتْعَبُونَ فيه وَهْوَ مِنْ أَشْعَرِ المُحْدَثِينَ"[3]. وبذلك يدخل ضمن طبقة الشّعراء الفحول، وَيثبت للعَرب أنّ أصله الفارسيّ لا يمنعه من التّفوّق عليهم في معجزهم وهي اللغة آلة بيانهم.

والصّفة الثّانية هي الصّنعة: فقد اعتبره ابن المعتزّ: "مِنَ الفُصَحَاءِ البُلَغَاءِ"[4]، و"مُجيدًا مُفْلقًا ظَرِيفًا مُحْسِنًا"[5]. الفصاحة صفة لألفاظه لأنّها سلسةَ، عذبة الوقع في الأذن، سهلة المخرج، مأنوسة غير وحشيّة. أمّا البلاغة، فهي صفة للعبارة حينما تكون محكمة السَّبْك، جيّدة النّظم، وسهلة التّركيب. وهكذا يستجيب بشّار لشروط البلاغة والبيان التي حدّدها الجاحظ في حديثه عن أسرار البلاغة والكلام.

1 ابن المعتزّ، البديع. ص: 1.
2 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج:II، ص: 557.
3 المرجع نفسه والصفحة نفسها.
4 ابن المعتزّ، طبقات الشعراء، ص: 21.
5 المرجع نفسه والصفحة نفسها.

ولبشّار فضائل أخرى نحدّدها من خلال هذا الخبر الذي ورد في كتاب الأغاني للأصفهاني. فقد ''سئل الأصمعي عَنْ بَشَّار وَمَرْوَان[1] «أَيّهما أَشْعَرُ»، فَقَالَ: «بَشَّارُ». فَسُئِلَ عَنِ السَّبَبِ فِي ذَلِكَ. فَقَالَ: «لأنَّ مَرْوَانَ سَلَكَ طَرِيقًا كَثُرَ مَنْ يَسْلُكُهُ، فَلَمْ يَلْحَقْ مَنْ تَقَدَّمَهُ وَشَرِكَهُ فيه مَنْ كَانَ فِي عَصْرِه، وَبَشَّار سَلَكَ طَرِيقًا لَمْ يُسْلَكْ، وَأَحْسَنَ فيه وَتَفَرَّدَ وَهُوَ أَكْثَرُ تَصَرُّفًا وَفُنونَ شِعْرٍ وَأَغْزَرَ وَأَوْسَعَ بَديعًا، وَمَرْوَانُ لَمْ يَتَجَاوَزْ مَذْهَبَ الأَوَائِلِ»''[2].

من خلال هذا القول يتّضح أنّ بشّاراً فاق سائر الشّعراء بعدّة مزايا: أوّلها كثرة التّصرّف في الشّعر القديم؛ فهو لا يكتفي بالتقليد الكامل للشعراء القدامى، بل يتصرّف في أشعارهم بأن يولّد من معانيهم معاني جديدة ويغيّر في طريقة الصّياغة والتّعبير؛ فإذا بشعره مبصوم ببصماته وبصمات سائر الشّعراء في ذات الوقت، فيه من روحه ما فيه من أرواحهم. وهذا مظهر من مظاهر الإبداع لأنّه ''إِذَا لَمْ يَكُنْ عِنْدَ الشَّاعِرِ تَوْلِيـــدُ مَعْنًى وَلاَ اخْتِرَاعُـــهُ أَوْ اسْتِظْرَافُ لَفْظٍ ابْتَدَعَهُ كَانَ اسمُ الشَّاعِرِ عَلَيْهِ مَجَازًا لاَ حَقِيقَةً''[3].

وثاني هذه المزايا كثرة فنون الشّعر. فالرّجل من ''القَائلينَ فِي أَكْثَرِ أَجْنَاسِ الشِّعْرِ وَضُرُوبه''[4]. وبذلك يلوّن نصوصه بضرب من الثّراء والتّنوّع لأنّه من مقتضيات الشّاعريّة اكتساب معرفة واسعة بثقافة العرب القدامى، واطّلاع شامل على تراثهم حتّى يتسنّى للشّاعر تصريف لسانه حيثما اقتضى الأمر، وتطويعه لكلّ الأغراض من هجاء وفخر ورثاء وغزل فـــ ''لا يصير الشَّاعرُ فِي قَرِيضِ الشِّعْرِ فَحْلاً حَتَّى يَرْوِيَ أَشْعَارَ العَرَبِ وَيَسْمَعَ الأَخْبَارَ

1. شاعر معاصر لبشّار.
2. الأصفهاني، الأغاني، ج: III، ص: 141.
3. ابن رشيق، العمدة. ج: I، ص: 116.
4. الجاحظ، نقلا عن الأصفهاني في الأغاني، ج: III، ص: 141.

ويَعْرِفَ المَعَانِيَ وَالنَّسيبَ لِيَسْتَعِينَ بِذَلِكَ عَلَى مَعْرِفَةِ المَنَاقِبِ وَالمَثَالِبِ[1] وَذِكْرِهَا بِمَدْحٍ أَوْ ذَمٍّ"[2].

وثالث هذه المزايا هو طَرَافَةُ المَسْلَك. فإذا كان مروان متّبعاً لمذهب القدامى، مخلصاً لطريقهم فإنّ بشّاراً قد تميّز وتفرّد. لذلك فُضِّلَ عليه، واعتبره النّقّاد أستاذ المحدثين وأباهم. فهو يقف حدًّا فاصلاً واصلاً بين مذهبين في الشّعر: مذهب الشّعر القديم، ومذهب الشّعر المحدث، المذهب الأصل والمذهب الفرع الذي هو فاتحه "فَهْوَ أُسْتَاذُ المُحْدَثِينَ ومَنْ لاَ يُقَدَّمُ عَلَيْهِ ولاَ يُجَارَى فِي مَيْدَانِه"[3].

وهكذا يكون بشّار في هذا التّصوّر قد فرض مبدأ الإبداع على حساب مبدإ الاتّباع، ويجبر النّقّاد على تغيير مقاييس الجودة. فالأصمعي الذي كان يثني على الشّعراء الفحول، ويمجّد شعر الجاهليّة، أعرب عن انبهاره بحركة التّجديد، وغدا معجباً بالطّرافة والإبداع. وقد سايره الجاحظ في ذلك واعتبر بشّاراً «منْ أَهْلِ الإبْدَاعِ والاخْتِرَاعِ»[4].

وهذا يتطابق مع تصوّر الجاحظ نفسه لأهمّية التّجديد والابتكار، ذلك أنّ الإمتاع في الفنّ وإثارة الإعجاب والاستحسان في نظره لا يكون إلاّ بمفاجأة السّامع أو القارئ بغير ما يتوقّع "فالشَّيْءُ منْ غَيْرِ مَعْدَنه أَغْرَب، وَكُلَّمَا كَانَ أَغْرَبَ كانَ أَبْعَدَ في الوَهْمِ، وَكُلَّمَا كَانَ أَبْعَدَ فِي الوَهْمِ كَانَ

---

1 المناقب : الخصال النبيلة.
المثالب : العيوب والأوصاف الذميمة.

2 الأصمعيّ، نقلا عن إحسان عبّاس في كتابه: **تاريخ النّقد الأدبيّ عند العرب**. ص: 53.

3 ابن المعتزّ، **طبقات الشعراء**، ص: 24.

4 الجاحظ، نقلا عن الأصفهاني في **الأغاني**، ج: III، ص: 141.

أَطْرَفَ، وَكُلَّمَا كَانَ أَطْرَفَ كَانَ أَعْجَبَ، وَكُلَّمَا كَان أَعْجَبَ كَانَ أَبْدَعَ"[1].

ولّما كان بشّار رائداً "شبّهُوهُ بامرئ القَيْسِ لتَقَدُّمه عَلَى المُوَلّدينَ وَأَخْذهِمْ عَنْهُ وَمنْ كَلاَمه"[2]. فمثلما سنَّ امرؤ القيسَ طريقَ الشّعر القديم أبدع بَشّار طريقَ المحدثينَ مبطلاً بذلك الاعتقاد القائل بأنّه لا يمكن إنشاء شعر في مستوى جودة شعر القدامى.

وجوهر ريادة بشّار عند النّقّاد تكمن في ما أحدثه من تجديد في طريقة التّعبير والأسلوب. لقد جعل أساليب البديع أساس عمليّة الصّياغة والتّصوير. يقول ابن رشيق: "أَوَّلُ مَنْ فَتَقَ البَديعَ منَ المُحْدَثينَ بَشَّارُ بن بُرْد وَابن هَرِمَة وَهْوَ سَاقَةُ العَرَب وَآخرُ مَنْ يُسْتَشْهَدُ بشعْره، ثُمَّ اتَّبَعَهُمَا مُقْتَديًا بهمَا كلثوم بن عَمْرو وَالعَتَّابي وَمَنْصُور النُّمَيْرَيَ وَمُسْلمُ بن الوَليد وَأَبو نُوَاس، واتَّبَعَ هَؤُلاَء حَبيبُ الطَّائيّ (أبو تَمَّام) وَالوَليدُ البُحْتريّ وعَبْدُ الله بن المُعْتَزّ، فانْتَهَى علْمُ البَديعَ وَالصَّنْعَةَ إلَيْه وَخُتمَ به"[3].

ولكنّ هذا لا يعني أنّ شعر بشّار كلّه قائم على البديع والإبداع بل إنّ ما يميّزه أيضاً هو اشتمال مدوّنته على خصائص شعر القدامى وخصائص الشّعر الجديد في نفس الوقت؛ لذلك اعتبره الطّاهر بن عاشور "أَوَّلَ المُوَلّدينَ وَآخرَ المُتَقَدّمينَ"[4]. أي أنّ أقواله الشّعريّة تحتوي على الجزالة في اللفظ وشرف المعنى والمقاربة في التّشبيه... وفي ذات الوقت تتضمّن عناصر الإضافة والطّرافة. ويواصل الأستاذ الطّاهر بن عاشور قوله: "أمّا بشّار بن برد فقد أحدث طريقة وسطا؛ فهو آخر المتقدّمين لأنّ لهجة شعره وجزالة

1 الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج: I، ص: 89–90.
2 ابن رشيق، **العمدة**، ج: I، ص: 151.
3 ابن رشيق، **العمدة**، ج: I، ص: 131.
4 الطاهر بن عاشور، مقدّمة **ديوان بشّار**، ج: I، ص: 51.

ألفاظه ورواج اللغة العربيّة في شعره، وطريقته العربيّة في كثير من شعره وذكره مفاخر القبائل وأيّامها وانتصارها، كلّ ذلك لم يقصّر في شيء منه عن المتقدّمين، وكان يَحتذي حذوه في هذه الصّفة البحتري في شعره. وبشّار أوّل المولّدين لأنّ امتلاء شعره بالمعاني الجديدة والعادات الحضريّة من نسيب رقيق وخمريات وزهريات وهجاء مقذع مع النّــزوع إلى بعض العناية بالمحسّنات اللفظيّة والمعاني العلميّة، كلّ ذلك سُنَّةٌ خالف فيها طرائق الشّعر في القديم، وقد سنَّها للمولّدين"[1].

هكذا نرى أنّه كان لبشّار فضل الابتداء والرّيادة، ولكنّ نشأة أيّ ظاهرة أدبيّة لا يمكن أن تولد من عدم، إذ لا بدّ من دوافع تدعو إليها. وظاهرة البديع تعود نشأتها -في رأينا- إلى عامل حضاريّ ثقافيّ، ذلك أنّ التّحوّل من عالم البداوة إلى عالم المدينة قد استوجب ذلك؛ فعيش الحضر والمدن غيّر بعض العادات اللغويّة، فصار النّاس يميلون إلى الألفاظ الرّقيقة اللّطيفة المأنوسة، ويبحثون عن التّركيب السّهل البسيط والتّعبير الجميل الحسن. والحسن في الكلام لا يتأتّى إلاّ من الإطناب في استعمال الأساليب البديعيّة التي تخرجه في مخرج حسن ومظهر جميل تطرب له النّفس. ولا ننسى، بطبيعة الحال، مجالس الأدب والغناء التي تعجز عن تلحين الأشعار القديمة، وتفضّل مقابل ذلك تلحين القصائد المحدثَة، فتعابيرها سهلة التّلحين والأداء لقصرها وسهولة لفظها وتركيبها. فالبديع إذن جهاز من التّعابير استوجبه ذوق العصر.

وينبغي ألاّ ننظر إلى البديع على أنّه مجرّد محسّنات لفظيّة أو معنويّة شكليّة كما يتصوّر بعض النّقّاد، بل هو خاصّية جوهريّة في لغة الشّعر المحدث لأنّها تمسّ كلّ مستويات العبارة: الإيقاع، التّركيب، المعجم والبلاغة والمعنى.

---

1 المصدر نفسه، ص: 51.

ولكي نوضّح الأمور أكثر، سنتجاوز المستوى النّظريّ إلى المستوى التّطبيقيّ، فنحاول تقديم أمثلة دقيقة تثبت ما كنّا نذكر. سندرس الإيقاع والاستعارة بالاعتماد على دواوين بشّار وأبي نواس وأبي العتاهية.

II. الإيقاع

كانت العرب تميّز بين النّثر والشّعر عن طريق الوزن والقافية. لذلك عرّف قدامة بن جعفرالشّعر بالقول: ''الشِّعْرُ قَوْلٌ مَوْزُونٌ مُقَفًّى يَدُلُّ عَلَى مَعْنًى''[1].

الوزن قالب صوتيّ يتكوّن من تفعيلة موحّدة أو مزدوجة تتردّد وتعاد بشكل منتظم. إنّه، بعبارة أخرى، نظام من المقاطع توزن به الكلمات والأصوات. ودوره في النّصّ تنظيم موسيقى الكلام أفقيًّا حتّى تتساوى أجزاء الكلام وتنسرب في بنية مقطعيّة واحدة نواتها التّفعيلة.

أمّا القافية فهي صوت يتكرّر في أواخر الأبيات (هي المقطعان الطّويلان الأخيران، وما بينهما من مقاطع قصيرة إن وُجدَتْ). إنّها لازمة صوتيّة تتردّد في نهاية الكلام، فتكون رابطاً إيقاعيًّا عموديًّا يوحّد بين الأجزاء التي يتكوّن منها القصيد. فالأبيات مستقلّة بذاتها مبنًى ومعنًى. ولذلك وجب أيضاً إيجاد عنصر يربط بينها نغميًّا ومعنويًّا. وهذا العنصر هو القافية. ينطلق الشّاعر منها لينشئ نظام الإيقاع والتّركيب ومقوّمات العبارة والمعنى.

ولكن إذا كان الوزن والقافية معًا يمثّلان الموسيقى الإطاريّة العامّة للكلام، فهذا لا يعني أنّهما أساس الإيقاع في النّصّ، إذ لا بدّ من أن تتوفّر معهما موسيقى داخليّة (أي داخل الأبيات) تعزّز الدّور الذي يقوم به كلّ

1 قدامة بن جعفر، نقد الشّعر، ص: 11.

من الوزن والقافية. ونعني بذلك أساليب التّرديد داخل النّصّ وما تقوم به من وظائف تعبيريّة.

ولقد تفنّن الشّعراء المحدثون في ذلك تفنّناً كبيراً، فاختاروا من الأوزان أقصرها ومجزوءها، ومن القوافي ألطفها وأرقّها. وأخذوا يجانسون بين الكلام، وينتقون المتشابه من الألفاظ والمتماثل من التّراكيب، فإذا أجزاء الكلام أصداء تردّد بعضها البعض، والأعجازُ تُرَدُّ على الصّدور (استعمال كلمة في الصّدر وإعادتها في العجز) فينتج عن ذلك تجاوب بين المبنى والمعنى تجاوباً يجعل الإيقاع هو المعنى ذاته، والمعنى هو الإيقاع عينه.

فإذا كان المعنى حزناً وأسى كانت الكلمات والعبارات أصواتاً دامعة باكية، وإن كان المعنى فرحاً وبهجة كانت الكلمات راقصة زاهية. أمّا إذا كان المعنى في الزّهد وذمّ الدّنيا بدت لك هذه العبارات تعزف لحن السّواد والمأساة. فحضور الموسيقى في الشّعر إذن ليس بمجرّد محسّن فنّي أو شكل خارجيّ وزينة، وإنّما هو من صميم الكلام وروحه لأنّه يقوم بوظيفة التّعبير عن المقصد والغرض.

ولإثبات ذلك، يمكن أن نقارن بين نصّين: أحدهما لبشّار، والآخر لأبي نواس. يقول بشّار في إحدى قصائده الغزلية:

بَكَيْتَ مِنَ الهَوَى وَهَوَاك طِفْـــلٌ * فَوَيْلكَ ثُمَّ وَيْلَك حـينَ شَبَّـا

إذا أَصْبَحْـتَ صَبَّحَـكَ التَّصَابي * وَأَطْرَابٌ[1] تُصَبُّ عَلَيْـكَ صَبَّـا

وَتُمْسِي وَالمَسَـاءُ عَلَيْـكَ مُـرٌّ * يُقَلِّبُكَ الهَوَى جَنْبًـا فَجَنْبَـا

أَظُنُّكَ مِنْ حِـذَارِ البَـيْنِ يَوْمًـا * بِدَاءِ الحُبِّ سَوْفَ تَمُوتُ رُعْبَـا

أَتُظْهِرُ رَهْبَـةً وَتُسِـرُّ رَغْبًـا * لَقَدْ عَذَّبْتَنِي رَغْبًـا وَرَهْبَـا

---

1 أطراب: أحزان.

فَمَا لَكَ فِي مَوَدَّتِهَـا نَصِيـبٌ * سِوَى عِدَةٍ فَخُذْ بِيَدَيْكَ تُرْبَـا[1]

إذَا وُدٌّ جَفَـا وأَرَبَّ وُدٌّ * فَجَانِبْ مَنْ جَفَاكَ لِمَن أرَبَّـا[2]

أوّل انطباع يحصل لنا هو أهمّية الإيقاع في التّعبير. فلقد اشتغل الشّاعر على الجانب الصّوتيّ للكلام فأخرجه في نغمة موسيقيّة معبّرة ومؤثّرة. وذلك من خلال إقامة علاقة تفاعل وتكامل بين عناصر الإيقاع. فما هي هذه العناصر؟

أوّلها تشابه أوزان القوافي: شبّا، صبّا، رهبا (وزن فَعْلاَ). وكذلك معانيها، فهي تعبّر عن معنى عذاب العشق وفرط الصّبابة والوجد. وهنا ينضاف العنصر الثّاني، وهو المعجم المستعمل داخل الأبيات، معجم يتكامل مع معنى القافية: بكيت، ويلك، أطراب، مرّ، داء... أمّا العنصر الثّالث، وهو الأهمّ، فيتمثّل في التّرديد: وهو نوعان: ترديد على سبيل الإعادة: ويلك/ويلك، الهوي/هوى، رغبا/رغبا... ثمّ ترديد على سبيل الاشتقاق: أصبحت/صبّحك، تصبّ/صبّا، تمسي/المساء... والعنصر الرّابع هو الجناس والمقابلة في ذات الوقت: رعبا/رغبا/رهبا. وكذلك ردّ العجز على الصّدر (بيت: 7: أربّ – أربّا).

كلّ هذه العناصر تضافرت وتفاعلت معاً لتنتج ترديداً في مستوى المعنى. ترديد معنى الوجد والعذاب اللذين سبّبهما العشق والحبّ والصّدّ والهجر. وهكذا نرى أنّ الموسيقى في الشّعر ليست لعباً شكليًّا صرفاً، وإنّما لها وظيفة تعبيريّة تتمثّل في الإيحاء بالمعنى عن طريق الصّوت والكلمة الرّاقصة. فالإيقاع في الأبيات السّابقة يوحي للقارئ بالحالة النّفسيّة التي يعانيها الشّاعر: حالة التّمزّق والصّراع الدّاخليّ: صراع بين ما يُظهِر وما

1 تُرْبَا: تُراب.

2 بشّار بن برد، الدّيوان، ج: I، ص: 191191.

يُضْمر، بين الرّغبة والرّهبة، بين صوت العقل وصوت القلب. لقد تلوّن الإيقاع بلون المعنى فكان باكياً حزيناً.

ولّما كان الإيقاع يتلوّن بلون الغرض فإنّ نغمة الأسى والحزن قد يتحوّلان إلى الضّدّ إذا ما رام الشّاعر مقصداً آخر وكانت حالته النّفسيّة حالة انتشاء وسرور. لننصت إلى أبي نواس يقول:

سُــــلاَفُ دَنٍّ[1] كَشَمْسِ دَجْــنِ[2] * كَدَمْعِ جَفْنٍ كَخَمْـــرِ عَـــدْنِ
طَبِيخُ شَمْـسٍ كَلَـــوْنِ وَرْسِ * رَبِيبُ فُرْسٍ[3] حَلِيفُ سِجْـــنِ
فَاحَـــتْ بِرِيحِ كَرِيحِ شِيــحٍ[4] * يَـوْمَ صَبُوحٍ وَغَيْـــمِ دَجْـــنِ
يَسْقِيكَ سَاقٍ عَلَى اشْتِيَـــاقٍ * إلَى التَّلاَقِي بِمَـــاءِ مُـزْنِ[5](6)

لكي نكتشف إيقاعاً آخر معبّراً عن معنى مغاير لأبيات بشّار. فما هي خصائصه وما هي وظائفه؟

أوّل ما يمكن ملاحظته هو تراوح الإيقاع بين الرّتابة والتّنويع. الرّتابة في وحدة القافية: عدن/سجن/دجن... أمّا التّنويع فكان داخل الأبيات، إذ نجد أنّ كلّ بيت يحتوي على قافية داخليّة تختلف عن البيت السّابق. وهذه الطّريقة تعدّ أسلوباً من أساليب البديع هي التّسميط. فإذا البيت متكوّن من أجزاء مقفاة تشبه نظام الإيقاع في الموشّح. وكان من نتائج ذلك أن تعزّز

---

1 دنّ: إناء الخمرة.
2 دجن: الغيم المظلم، يوم دجن: كثير المطر. وكذلك ليلة دجن.
3 ربيب فرس: أي صنعه الفرس وعتّقوه.
4 شيح: نبات سهلي ذو رائحة قويّة.
5 مزن: اسم السّحاب المحمّل بالمطر.
6 **أخبار أبي نواس، لأبي هفّان**، ص.ص: 57–58.

النّظام الصّوتيّ للكلام بأسلوب الجناس: دجن/دنّ، ورس/فرس، ريح/شيح... هذا إلى جانب التّرديد اللّفظيّ والنّحويّ (إعادة نفس التّركيب)، وكذلك تشابه أوزان الكلمات صرفيًّا... كلّ هذه العناصر متفاعلة مجتمعة جعلت الإيقاع يتميّز بالخصائص التّالية:

- الغنائيّة والاحتفاليّة.
- الثراء والتّنوّع: المراوحة بين الإيقاع الرّتيب والإيقاع المتنوّع.
- الإيحاء بروعة الموصوف وحسنه وهو الخمرة. وهنا يتضافر مع الإيقاع أسلوب التّشبيه لرسم صورة الموصوف الحسّيّة الخلاّبة.

والمهمّ من كلّ ذلك أنّ الشّاعر استطاع بواسطة عناصر صوتيّة متناغمة أن يعبّر عن معنى البهجة والفرحة ومعنى السّحر والجمال في الخمرة. وهذا ما يؤكّد على قيمة الإيقاع في التّعبير.

وإذا كانت الكلمات مع أبي نواس ترقص رقصة احتفاليّة بفعل سحر الخمرة وحسنها، ومع بشّار رقصة المُعَنّى بعذاب العشق ورهبته، فإنّها مع أبي العتاهية تغادر رحاب الحياة وتقف على عتبة الموت فترقص رقصة المتفجّع المتألّم مردّدة مأساة الإنسان وصيحة الفزع من الهلاك والفناء. وإليك الدّليل.

لِـدُوا لِلْمَـوْتِ وَابْنُـــوا لِلخَــرَابِ * فَكُلُّكُـــمْ يَّصِيـرُ إلَى تَبَـــابِ[1]

لِمَـنْ نَبْنِـي وَنَحْــنُ إلَى تُـــرَابٍ * نَصِيرُ كَمَـا خُلِقْنَا مِنْ تُــــرَابِ

ألاَ يَـا مَـوْتُ! لَمْ أَرَ مِنْـكَ بُــــدًّا * أَتَيْتَ وَمَا تَحِيــفُ[2] وَما تُحَابِــي[3]

كَأَنَّكَ قَدْ هَجَمْــــتَ عَلَى مَشِيبِـي * كَمَا هَجَـمَ المَشِيــــبُ عَلَ شَبَابِـي

1 تباب: الانقطاع والهلاك.

2 تحيف: تظلم (الحيف هو الظلم)

3 تُحابي: تُجامل.

أَيَا دُنْيَـــــايَ مَا لِي لا أَرَانِـــي * أَسُومُـــكِ[1] مَنْـــزِلاً إلاَّ نَبَـا بِي[2]

أَلاَ وَأَرَاكَ تبْـــذلُ يَـــا زَمَانِـــي * لِي الدُّنْيَـــا وَتُسْـــرِعُ باستلاَبِـــي

وَإِنَّكَ يَا زَمَـــانُ لَذُو صُـــــرُوفٍ * وَإِنَّكَ يَا زَمَـــانُ لَذُو إنقِـــلاَبِ

فالإيقاع في هذه الأبيات يوحي بالرّهبة والفزع من هول الموت وما يحدثه في حياة الإنسان من دمار وخراب. ولقد تفاعلت مجموعة من العناصر الموسيقيّة للإيحاء بذلك:

- أوّلها المعجم المستعمل: خراب/تباب/تراب/ استلاب/ انقلاب. (معاني القافية)
- وثانيا: أسلوب ردّ العجز على الصّدر (تراب/تراب، مشيي/المشيب). وما يحدثه من تأكيد على المعنى: معنى العود إلى التّراب وهجوم الموت على الإنسان.
- ثمّ ثالثا: التّرديد اللفظيّ: دنياي ← الدّنيا. أراني ← أراك.
- أما العنصر الرّابع فهو الموازنة النّحويّة أي إعادة نفس التّركيب النّحويّ. وخير مثال على ذلك البيت رقم 7:

[وَإِنَّكَ] [يَا زَمَانُ] [لَذُو صُـــرُوفٍ] * [وَإِنَّكَ] [يَا زَمَانُ] [لَذُو إنقِـــلاَبِ]

وهكذا نرى أنّ أساس الموسيقى في الشّعر يقوم على التّرديد المتوازي أي إعادة الأصوات المتماثلة والألفاظ المتشابهة والتّراكيب المتوازنة فيستوي في شكل إيقاعيّ معبّر عن المعنى المقصود ليحدث في النّفس انفعالاً ويؤثّر فيها تأثيراً أشبه بالسّحر. ولا غرابة، فوظيفة الشّعر الأولى هي إحداث المشاركة الوجدانيّة والنّفسيّة بين الباثّ والمتقبّل. أو ليس غرض أبي العتاهية

---

1 أسوم: أطلب.

2 نبا به: لم يوافقه.

من كلامه هذا تحسيس السّامع أو القارئ بعذاب تجربة الموت وفظاعة الوقوف وجهاً لوجه أمامه؟

إلاّ أنّ قيمة الإيقاع في التّعبير لا تحضر في جميع النّصوص بنفس الدّرجة في القوّة والكثافة، وخاصّة إذا انشغل الشّاعر بالمعنى أكثر من العبارة وطرق الصّياغة، أو إذا جمع الشّاعر بين فنّ الشّعر وفنّ القصص، كما هو الحال بالنّسبة إلى بشّار وأبي نواس في العديد من قصائدهما.

وبناء على ذلك، يمكن القول إنّ ميزة الشّعراء الثّلاثة على الشّعراء القدامى لا تكمن في استعمال كلّ عناصر الإيقاع المذكورة سابقاً لأنّها كانت معروفة مألوفة، وإنّما تكمن في عنايتهم القصوى بالإيقاع الدّاخليّ الذي يقوم على ترديد الأصوات والألفاظ والتّراكيب والجناس وردّ الأعجاز على الصّدور، وغيرها من العناصر التي ترتقي بالكلام إلى المستوى السّامي الرّاقي، وتجعله موسيقيًّا راقصًا.

وهذا يندرج بطبيعة الحال ضمن اهتمامهم بحسن الصّياغة وروعة الأداء، حتّى تطرب النّفس وينشرح القلب، ولا يتحقّق ذلك إلاّ بتفاعل جميع العناصر داخل النّصّ تفاعلاً يؤدّي المعنى، وتتفاعل كذلك مع سائر العناصر والأساليب التي يوظّفها الشّاعر لأداء مقصده كالمقابلة والاستعارة. وسنكتفي بالحديث عن الاستعارة نظراً لأهمّيتها الفنّيّة في الشّعر عامّة والشّعر المحدث خاصّة.

III. الاستعارة

إنّ المجاز عند النّقّاد القدامى ضربان. مجاز عقليّ ومجاز لغويّ يضمّ المجاز المرسل والاستعارة. وإنْ عُدَّتْ الاستعارة أهمّ هذه الأساليب و"مَلِكَةَ

الصُّوَر البَيَانيَة""[1] فذلك لأنّها تسم الكلام بميسم الحسن والجمال، وتقوّي فيه طاقة الإيحاء والتّلميح، ولأنّها تخصب اللّغة وتغنيها من خلال استعمال الكلمات استعمالاً جديدا.

وتعرّف الاستعارة بأنّها تعليق لفظ على غير المعنى الذي وُضِعَ له في نظام اللّغة لغاية المشابهة بين مدلول حقيقيّ ومدلول مجازيّ مع قرينة مانعة من الالتباس بين المدلولين، وبعبارة الجرجاني: ""وَإِنَّمَا الاسْتِعَارَةُ مَا اكْتُفِيَ فِيهَا بالاسْمِ عَنِ الأصْلِ، وَنُقِلَتْ العِبَارَةُ فَجُعِلَتْ فِي مَكَانِ غَيْرِهَا... وَمِلاَكُهَا تَقْرِيبُ الشَّبَه وَمُنَاسَبَةُ المُسْتَعَارِ لَهُ لِلْمُسْتَعَارِ مِنْهُ وامْتِزَاجُ اللَّفْظِ بِالمَعْنَى حَتَّى لاَ يُوجَدَ بَيْنَهُمَا مُنَافَرَةٌ""[2]. فأساس الجمال في الكلام هو التّناسب بين الألفاظ والانسجام بين المعاني حقيقيّة كانت أو مجازيّة.

ولمّا كانت الاستعارة روح الكلام وجوهره أجلّها المحدثون أيّما إجلال، فجعلوها عمدة أشعارهم (شأنها في ذلك شأن التّشبيه) حتّى أنّنا نجدها في بعض الأشعار بكثافة واطّراد. وإليك بعض الأمثلة: يقول بشّار في بعض قصائده الغزلية:

فَلَوْ كَانَ حِرمَانِي يَزِيدُكِ نِعْمَـــةً * ثَلِجْتُ بِهِ إِنِّي بِمَا نِلْتُ أَثْلَـــجُ

لَعَمْرِي قَدْ أشْقتِّ بِي غَيْرَ نَائِـــمٍ * فَنَامَ وَهَمِّي سَاهِـــرٌ يَتَوَهَّـــجُ

أخَافُ انقِطَاعَ الدُّرِّ بَعْدَ ابْتِـــزَازِهِ * وَتَبْلِيغُ مَنْ يُسَدّي الحَدِيثَ ويَنْسُجُ[3]

نلاحظ في هذه الأبيات وجود ثلاث استعارات: الأولى جرت في لفظ «ثلجتُ»، والثانية عالقة بلفظ «ساهر» والثالثة متجسّدة في قوله:

1 بسّام بركة، التحليل الدّلاليّ للصّور البيانية عند ميشال لوقوارن، مجلّة الفكر العربي المعاصر، عدد: 49/48، ص: 25.

2 القاضي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبّي وخصومه. ص: 41.

3 بشّار بن برد، الدّيوان، ج: II، ص: 65.

«يسدّي». والاستعارة مكنيّة لأنّها جرت في أفعال. ففي قوله: «ثلجتُ» تشبيه اللذّة المعنويّة المتمثّلة في انشراح نفس الشّاعر بما يعيشه الممدوح من نعمة وفرح بلذّة حسّيّة تتمثّل في متعة شرب الماء البارد، ولكنّه حذف المشبّه به وعوّضه بلفظ يتعلّق به. ونفس الشّيء بالنّسبة إلى الاستعارتين الأخريين إذ جسّد الشّاعر «الهمّ» بأن شبّهه في دَوَامه بالإنسان السّاهر. وفي قوله: «يسدّي» يشبّه نظم الكلام وتركيبه في وحدات لغويّة ينسج القماش وخياطته. ولا يخفى على القارئ فضل الاستعارة المكنيّة على التّصريحيّة لأنّ الأولى تخفي المعنى وتلمّح إليه تلميحاً أمّا الثّانية فتصرّح به وتظهره.

وقد تبلغ الاستعارة كثافتها القصوى داخل البيت الواحد. من ذلك قول بشّار:

غَابَ القَذَى[1] فَشَرِبْنَا صَفْوَ لَيْلَتِنَـــا * حِبَّيْنِ نَلْهُو وَنَخْشَى الوَاحِدَ الصَّمَدَا[2]

فالقذى دالّ مستعار للرّقيب على سبيل الاستعارة التّصريحيّة. وفي وقوله: «شربنا» استعارة مكنيّة تتمثّل في تشبيه اللّيلة بالخمرة. ثمّ بنى عليها استعارة تصريحيّة في قوله: «صفو» فشبّه صفاء اللّيلة من الرّقباء بصفاء الخمرة.

ولنا أيضاً في أشعار أبي نواس عدّة أمثلة تؤكّد مدى عنايته بهذا الأسلوب البيانيّ الفنّي. من ذلك قوله في الخمرة:

صَفْرَاءُ تَفْتَرِسُ النُّفُوسَ فَلاَ تَـــرَى * مِنْهَا بِهِنَّ سِوَى السِّنَاتِ[3] جِرَاحَـــا

عَمَرَتْ يُكَاتِمُكَ الزَّمَـانُ حدِيثَـهَـــا * حَتَّى إذَا بَلَـغَ السَّآمَـــةَ بَاحَـــا[4]

1 القذى: هو ما يصيب العين من غبار أو تبن... وهو مستعار هنا للرّقيب.

2 بشّار بن برد، الدّيوان، ج: II، ص: 142.

3 السّنات: جمع سِنَة، وهي غفوة النّوم. والمقصود غفوة السكر.

4 أبو نواس، الدّيوان، ص: 2.

فلا يخفى على قارئ هذه الأبيات دور الاستعارة في التّشخيص وتقديم الخمرة في صورة كائن حيّ وإنسان. فهي «تفترس» و«تتحدّث». وهنا يتّضح لنا أنّ المجاز اللّغويّ ليس مجرّد محسّن لفظي أو معنوي للكلام، وإنّما هو مكوّن جوهريّ يغيّر صورة الموصوف العادية ويقدّمه في صورة متخيّلة جديدة تطرب السّامع أو القارئ وتمتعه.

وما يزيد الاستعارة أهمّية هو قدرتها على تجسيد المعاني العقليّة المجرّدة في صور حسّيّة مادّيّة. من ذلك قول أبي العتاهية مخاطباً الدّنيا:

قَطَّعْتُ مِنْكِ حَبَائِلَ الآمَالِ * وَحَطَطْتُ عَنْ ظَهْرِ المَطِيِّ[1] رِحَالِي

ويَئِسْتُ أَنْ أَبْقَى لِشَيْءٍ نِلْتُ مِمَّا * فِيكِ يَا دُنْيَا وَأَنْ يَبْقَى لِي

فَوَجَدْتُ بَرْدَ اليَأْسِ بَيْنَ جَوَانِحِي * وَأَرَحْتُ مِنْ حَلِّي وَتِرْحَالِي

وَلَئِنْ يَئِسْتُ لَرُبَّ بَرْقَةٍ خُلَّبٍ[2] * بَرَقَتْ لِذِي طَمَعٍ وَلَمْعَةِ آلٍ[3]

مَا كَانَ أَشْأَمَ إِذْ رَجَاؤُكِ قَاتِلِي * وَبَنَاتُ وَعْدِكِ يَعْتَلِجْنَ بِبَالِي[4]

فهذه الكلمات المسطّرة لها في الأصل دلالات حسّيّة مادّيّة. ولكنّ استعمالها في هذا السّياق مجازيًّا جعلها تكتسب معاني ذهنيّة ونفسيّة. فلفظة «قطعت» مثلاً تفيد معنى اليأس، و«حططت» تعني العزوف عن الدّنيا، أمّا «جوانحي» فتفيد معنى عالم الذّات الدّاخليّ، و«البرقة» تعني الوهم والسّراب، و«قاتلي» بمعنى مُعَذِّبي...

1 المطيّ، جمع مطيّة: وهي الدابّة.

2 برقة خلّب: لمعان السّحاب غير الممطر. والمقصود هنا وعود الدّنيا الكاذبة.

3 آل: سراب.

4 أبو العتاهية، الدّيوان، ص: 325.

فالاستعارة إذن جوهر الكلام وروحه سواء أكان نثراً أم شعراً، قديماً أم محدثاً. ولذلك يجدر بنا أن نذكّر بأنّ المحدثين لم يبتكروا هذا الأسلوب، وإنّما أخذوا عن سابقيهم تشابيههم واستعاراتهم، وضمّنوها أشعارهم على سبيل التّقليد والمحاكاة. من ذلك تشبيه بشّار المرأة بالشّمس:

أَتَتْنِي الشَّمْــسُ زَائِــــرَةً * وَلَمْ تَـكُ تَبْــرحُ الفَلَكَــا[1]

أو تشبيه أبي نواس الغلام والخمرة بالشّمس أيضا:

شَمْــسُ المُدَامِ بِكَفِّــهِ وَبِوَجْهِــهِ * شَمْسُ الجَمَالِ فَبَيْنَنَـا شَمْسَــانِ[2]

إنّ رواج الاستعارة بهذا الشّكل المكثّف نتاج طبيعيّ للتّوجّه نحو الاقتصار في بناء النّصوص. فاعتماد نظام القطع (إنتاج النّصوص القصيرة) غيّر البنية الدّاخليّة للكلام الشّعريّ إيقاعاً وتعبيراً ومضموناً. فالتّقصير في حجم القصيدة أدّى إلى ضرورة الاختصار في الأسلوب. وهذا ما تتميّز به الاستعارة (فهي تشبيه حذفت أغلب أركانه). هي مجاز يجري في كلمة مختصرة سماتها الإيحاء والتّلميح وإغناء المعنى. وهكذا ينسجم حجم البناء بطريقة الأداء والتّعبير. وهذا يعني أنّ التّجديد برنامج أدبيّ منظّم ومتماسك في اختياراته وتوجّهاته.

وخلاصة القول إنّ الاستعارة في شعر المحدثين أميرة فنون البديع وجوهرها. وهذا ما جعلهم يتميّزون عن القدامى الذين ما كانوا يحفلون بها وبالإبداع (ولكنّهم يستعملونها رغم ذلك)، وإنّما يهمّهم شرف المعنى وجزالة اللّفظ واستقامته، كما ذكرنا سابقا... وهذا يعني أنّنا إزاء تصوّرين مختلفين للإبداع:

1 بشّار بن برد، **الدّيوان**، ج: IV، ص: 143.

2 أبو نواس، **الدّيوان**، ص: 195.

القدامى تعنيهم قوّة الأسلوب ومتانته، والمحدثون مشغلهم حسن الكلام وجماله. ولا غرابة، فللحساسيّة الشّعريّة البدويّة ذوقها، للحساسيّة الشّعريّة المدنيّة ذوقها. مثل الجاهليّ هو القوّة، ومثل المدنيّ المحدث هو الجمال والرّقّة واللّين.

ولكن إذا حصرنا التّجديد الفنّي في الاستعارة كانت نظرتنا قاصرة جزئية؛ ولذلك وجب علينا تقديم رؤية شاملة لمسألة التّقليد والتّجديد في العبارة الشّعريّة.

IV. العبارة الشّعريّة بين التّوليد والتّجديد

في كلّ حقبة زمنيّة يتعايش القديم والجديد معاً رغم ما بينهما من تقابل وصراع. فالإبداع في الشّعر لا يعني أن يترك الشّاعر ما أنتجه السّابقون، بل على العكس من ذلك، إنّه ينطلق من تراث الأوائل حفظاً، فرواية، ثمّ تدرّباً وتقليداً للنّصوص الجيّدة التي تتحوّل إلى مادّة خصبة وثريّة تطبع ما ينتجه من رصيد فنّي خاصّ به. فمتى فتحت دواوين بشّار وأبي نواس وأبي العتاهية فأنت واجد بصمات الشّعر الجاهليّ تركيباً وأساليب بيان وبديعاً وصوراً ومضامين. ولعلّ صورة المرأة في التّراث الشّعريّ خير مثال على ذلك. فهي تحمل غالباً صورة نموذجيّة في الحسن والجمال: الوجه كالشّمس أو القمر، وحمرة الخدّ كالورد، والعين كعين المها، والجيد النّحيف كجيد الغزال... فالنّصوص إذن تتولّد من بعضها البعض، فتبقى متجدّدة متواصلة، وتظلّ معيناً حيًّا يستقي منه المحدثون غزير المعاني وجميل المباني والصّور. ولكن أين يكمن فضل شعراء العصر العبّاسي على الشّعر إذن؟

إنّ إبداع الشّعراء المحدثين في العبارة الشّعريّة -في رأينا- يكون في العناصر التّالية:

- حسن التّصرّف في الموروث القديم بتغيير الشّكل والصّياغة. فما كان تشبيهاً على سبيل المثال يصبح استعارة أو كناية، أو العكس... بمعنى أنّ الشّاعر المحدث يتصرّف في العبارة القديمة فيعيد صياغتها بطريقته، ويجريها في سياق أو غرض آخرين. فتشبيه الممدوح بالأسد صورة مألوفة في الشّعر، أخذها بشّار من نصوص المدح واستعملها في غرض الغزل، فشبّه نفسه بالأسد، وقال:

أَسَـدٌ تَصَيَّدَه غَـزَالٌ شَـــــــادِنٌ * مَا اصْطَادَ قَبْلَكِ شَادِنٌ آســــادَا[1]

بل إنّ الأمر قد يصل إلى حدّ أخذ أبيات شعريّة وتضمينها كما هي في القصيدة. من ذلك مثلاً البيتان اللذان أخذهما بشّار عن الشّاعر الأمويّ جرير وضمّنهما في قصيدته الغزليّة التي يبدأها بقوله:

وَذَاتِ دَلٍّ كَأَنَّ البَـــدْرَ صُورَتُـهَـــا * بَاتَتْ تُغَنِّي عَمِيدَ القَلْبِ سَكْرَانَــا

إنَّ العُيُونَ التي فِي طَرْفِهَـا حَـــوَرٌ * قَتَلْنَنَا ثُمَّ لَمْ يُحْيِينَ قَتْلاَنَـــا...

يَا قَوْمُ أُذْنِي لِبَعْضِ الحَيِّ عَاشِقَـــةٌ * وَالأُذْنُ تَعْشَقُ قَبْلَ العَيْنِ أحْيَانَـا[2]

و لم يكتف بشّار بذلك بل صيّر معنى العشق بالسّمع من المعاني الشّائعة في الشّعر الغزليّ.

- حسن توظيف أبي نواس لفنّ القصص في شعره حتّى صار ميزة من ميزاته، ومظهراً من مظاهر إبداعه وخاصّة في سرد مغامراته الخمريّة أفعالاً وأوصافاً وحواراً. فالمزج بين مقوّمات القصّ ومقوّمات الشّعر في مساحة ضيّقة هي النّصّ ليس بالأمر الهيّن لأنّه يتطلّب صنعة ومهارة فنّيتين كبيرتين.

---

1 بشّار بن برد، **الدّيوان**، ج: II، ص: 122.

2 بشّار بن برد، **الدّيوان**، ج: IV، ص: 216.

- العناية القصوى بجمال الكلام وحسنه. وفي هذا الإطار نفهم إكثارهم من أساليب البديع واختراعهم لصور شعريّة جديدة ترد في أساليب متنوّعة، كالتشبيه والاستعارة مثلا... فقد ورد في كتاب الصّناعتين للعسكري أنّ «الصولي» ذكر للخليفة المكتفي بالله هذين البيتين لبشّار:

طَرَقَتْنِي صَبَا فَحَرَّكَتْ البَــابَ * هُدُوًّا فارْتَعْتُ مِنْـهُ ارْتِيَاعَـــا

فَكَأنَّنِي سَمِعْـتُ حِـسَّ حَبِيـبٍ * نَقَرَ البَـابَ نقْرَةً ثُمَّ غَابَـــا

فقال: "ما كنتُ أظُنُّ أَنَّهُ قِيلَ فِي هَذَا شَيْءٌ وَمَا أَقَلَّ ماَ يَجْرِي مِمَّا لَمْ يَذْكُرْهُ النَّاس"[1].

فالتشبيه هنا يبدو لمحة خاطفة أو ومضة خياليّة قائمة على علاقة تشابه بين صورتين: الأولى عاشها الشّاعر وتمثّلت في نقر الرّيح لباب منــزله، والثّانية تخيّلها وتتمثّل في قدوم الحبيب إليه متردّداً في الدّخول، فنقر الباب وعاد من حيث أتى.

ونفس الشّيء نلاحظه في أشعار أبي نواس. فقد أبدع الخمرة إبداعاً، وخلقها خلقاً من خلال عمليّة التّشخيص والمجاز. فهي الآلهة، والحسناء والصّديقة والخليلة، والكائنة النّاطقة، المضيئة، المخطوبة، والرّوح اللّطيفة الرّقيقة:

رَقَّتْ عَنِ المَاءِ حَتَّى مَا يُلاَئِمُهَــا * لَطَافَةً وَجَفَا عَنْ شَكْلِهَا المَـــاءُ

فَلَوْ مَزَجْتَ بِهَا نُورًا لَمَازَجَهَــا * حَتَّى تَوَلَّـــدَ أنْـوَارٌ وَأضْـوَاءُ[2]

- ميل لغة الغزل والخمريات والزّهد إلى البساطة والسّهولة في المعجم والتّركيب. ومقابل ذلك، قَصْرُ لغة البداوة الجاهليّة على بعض الأغراض

---

1 المصدر نفسه، ص: 27.

2 أبو نواس، الدّيوان، ص: 6.

التّقليديّة كالمدح والفخر. فهذه الأغراض المذكورة وخاصّة المدح والفخر تستوجب التّقليد شكلاً ومضموناً، لفظاً ومعنىً؛ بينما أغراض المحدثين المفضّلة كالغزل والخمرة تأثّرت بخصائص حياة الحضر والمدينة. لذلك «تمدّنت» عبارتها و«تحضّرت» (نسبة إلى الحَضَر وليس الحضارة) فيها معجماً وتركيباً وتعبيراً ومعاني. ويكفينا دليلاً على ذلك إجراء مقارنة بين معلّقة امرئ القيس وإحدى غزليات بشّار أو خمريّات أبي نواس أو زهديات أبي العتاهية. فلين الحَضَر ورقّته ينعكس على اللّغة لما بينها من تفاعل وتأثّر وتأثير.

ولكن مع أبي العتاهية، نفهم سهولة اللّغة فهما آخر، فكأنّ زهده في الدّنيا ولّد لديه زهداً في التّعامل مع اللّغـة فنّيًّا، فإذا بلاغتـه متقشّفـة لا تأخذ من اللّغة وأساليبها إلاّ ما سهل وكان كافياً للتّعبير عن الفكرة أو الحكمة. وهذا لا يعني أنّنا ننقص من قيمة شعره، بل بالعكس، أجود الشّعر ما كان سهلاً ممتنعاً، سلساً "يَسِيلُ عَلَى اللِّسَانِ كَمَا يَسِيلُ الدِّهَانُ"[1] على حدّ عبارة الجاحظ.

- تميّزت زهديّات أبي العتاهية بطغيان أسلوب من أساليب البديع هو المقابلة. ويعود ذلك –في رأينا– إلى سبب يتعلّق بمضمونها الذي يدور حول ثنائيّة كبرى هي الحياة والموت، فأغلب قصائده تحاول أن تصوّر تناقضات الدّنيا ومفارقاتها. وهكذا نرى أنّ طبيعة الأسلوب مرتبطة شديد الارتباط بالمعنى الذي يعبّر عنه ويصوّره.

هذه هي أهمّ التّغييرات والإضافات التي طرأت على العبارة الفنّيّة في الشّعر الحديث. ولم يكن التّجديد في الأسلوب أمراً اعتباطيًّا، بل كان ضرورة. وذلك لغاية التّعبير عن المعاني والمضامين المستحدثة بفعل تجدّد حياة

1 **الجاحظ، البيان والتبيين،** ج: I، ص: 63.

العصر، أي العصر العبّاسي. فما الجديد إذن في مضامين الشّعر؟ ونقصد بالذّات في الغزل والخمريات والزّهد.

■ خاتمة الفصل الثّاني

إنّ العبرة في الشّعر لا تكمن في استعراض المعاني والأفكار والإعراب عن المشاعر والأحاسيس كيفما شاء المتكلّم، وإنّما تكمن في الطّريقة الفنّيّة والأسلوب الفردي الخاصّ اللذين يتمّ بواسطتهما التّعبير عن تلك المضامين. وبعبارة أخرى إنّ سرّ الجمال فيه يرجع إلى جودة الأداء والبناء وصياغة الكلام على نمط مخصوص وشكل متميّز.

وكان مذهب القدامى -كما ذكرنا سابقا- في فن الشّعر الجزالة في اللفظ، والمتانة في الأسلوب، والقوّة في العبارة على طريقة امرئ القيس وسائر الشّعراء الجاهليّين المشهود لهم بالبراعة في هذا المجال. فمع هؤلاء عرفت اللّغة أرقى استعمالاتها: اللّفظ فصيح بدويّ أصيل جزل، والتّركيب النّحوي محكم السّبك سليم من الخلل والضّعف. أمّا الأسلوب البلاغي فكان بالأساس إمّا تشبيهاً أو مجازاً أو كناية أو مقابلة... فهذه العناصر الفنّيّة هي جوهر مذهب القدامى في صياغتهم للكلام الشّعريّ.

ولم يخرج الشّعراء المحدثون على هذا المذهب، بل ظلّت هذه العناصر حيّة قائمة في أشعارهم. ولكنّهم تصرّفوا في النّظام والطّريقة أي أنّهم استبدلوا عنصراً بآخر، وقاموا بعمليّة تقديم وتأخير وتوسّع وتوليد. فعدلوا عن المعجم الغريب الوحشيّ، واستعملوا السّهل المألوف، وتركوا التّراكيب النّحويّة الوعرة ليميلوا إلى أسهلها وأحلاها وقعاً في السّمع وأقربها إلى الفهم. أمّا في المستوى البلاغي، فقد حافظوا على علم البيان وعلم المعاني وعلم البديع. ولكنّ جوهر التّجديد عندهم وروحه كان في بناء العبارة الشّعريّة على أساليب البديع، وخاصّة الاستعارة والمقابلة والمجانسة وأساليب

التّرديد في الإيقاع. فما كان شأنه ثانويًّا هامشيًّا عند القدامى صار شأنه جليلاً أوّليًّا عندهم. وذلك استجابة لذوق العصر الذي صار ميّالاً إلى اللّين والعذوبة في الكلام حتّى يسهل جريانه في اللّسان وتحفظه الذّاكرة من النّسيان، وتطرب له الأسماع في مجالس الأدب والبيان. ثمّ إنّ مذهب البديع ظهر للقيام بوظيفة أخرى هي التّعبير عن مضامين الشّعر الجديدة في الغزل والخمريات والزّهديات... هذه المضامين المحدثة هي التي سنحاول النّظر فيها من خلال الفصل الثّالث.

الباب الثّاني

مظاهر التّجديد في شعر القرن الثّاني الهجريّ

الفصل الثّالث

التّقليد والتّجديد في مضامين الشّعر.

- التّوليد والاختراع
- شعر الحياة
- شعر الموت

أ. التّوليد والاختراع

تقوم عمليّة إنتاج الشّعر عند المحدثين على مبدأين متداخلين حتّى لا فصل بينهما، هما الاتّباع والتّوليد من ناحية والاختراع والابتكار من ناحية أخرى.

1. التّوليد

التوليد قاعدة التّأليف والإنشاء الفنّي عند العرب، ذلك أنّ كلّ شاعر مبتدئ يحفظ أجود أشعار السّابقين ويرويها، ثمّ يتدرّب عليها لتكون له مادّة يستقي منها المعاني التي يوظّفها لأغراضه ومقاصده. فالتوليد إذن "أن يستخرج الشّاعر معنى من معنى شاعر تقدّمه ويزيد فيه زيادة"[1]. ويعرف ذلك أيضاً بحسن الاتّباع "وهو أن يأتي المتكلّم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن اتّباعه وحيث يستحقّه بوجه من الوجوه والزّيادات التي توجب للمتأخّر استحقاق المعنى المتقدّم"[2].

فالأغراض الشّعريّة تمثّل في الحقيقة رصيداً من المضامين، ومادّة جاهزة مشتركة بين الشّعراء. نذكر منها مثلاً محاسن المرأة وأخلاقها، حالة العشّاق النّفسيّة، وكذلك محاسن الخمرة وخصائص عالمها وأثرها في النّفس... فهذه المعاني المألوفة المعروفة تتزايد بالتأليف والإنتاج، فإذا رام شاعر إنشاء قول شعريّ نشّط ذاكرته وانتقى منها ما حفظ من النّصوص ثمّ أعاد صياغتها بطريقه الفنّيّة الخاصّة، فيزيد في البعض منها أو يولّد منها بعض المعاني الجزئيّة أو الفرعيّة. وعلى هذا النّحو تتّسع عبر الزّمن دائرة المضامين وتزداد معاني الأغراض غزارة وثراء. يقول ابن رشيق: "إِذَا تَأَمَّلْتَ هَذَا تَبَيَّنَ لَكَ مَا فِي

1 ابن رشيق، **العمدة**، ج: I، ص: 263.

2 ابن أبي الإصبع، **تحرير التعبير**، نقلا عن جابر عصفور في كتابه: **الصّورة الفنّيّة في التراث النقدي والبلاغي**، ص: 92، (الحواشي).

أشْعَارِ الصَّدْرِ الأوَّلِ الإسْلاَمِيّ مِنَ الزِّيَادَاتِ عَلَى مَعَانِي القُدَمَاءِ وَالمُخَضْرَمِينَ ثُمَّ مَا فِي أشْعَارِ طَبَقَةِ جَرِيرٍ وَالفَرَزْدَقِ وَأصْحَابِهِمَا مِنَ التَّوْلِيدَاتِ وَالإبْدَاعَاتِ العَجِيبَةِ التِي لاَ تَقَعُ مِثْلُهَا لِلْقُدَمَاءِ إلاَّ فِي النُّدْرَةِ القَلِيلَةِ والفَلْتَةِ المُفْرَدَةِ ثُمَّ أتَى بَشَّارُ بنِ بُرْدٍ وَأصْحَابُهُ فَزَادَ مَعَانِيَ ما مَرَّتْ بِخَاطِرِ جَاهِلِيٍّ وَلاَ مُخَضْرَمٍ وَلاَ إسْلاَمِيٍّ. وَالمَعَانِي أبَدًا تَتَرَدَّدُ وَتَتَوَلَّدُ وَالكَلاَمُ يَفْتَحُ بَعْضُهُ بَعْضًا"[1].

فإذا كان فضل القدامى في إبداع الأغراض مدحاً وهجاء وفخراً ورثاء وغزلاً وخمرة... فإنّ دور شعراء العصر العبّاسيّ يكمن في اتّباعهم وتقليدهم. فيصوّرون فضائل الممدوح، ومعايب المهجوّ، وخصال الفارس، ومحاسن المرأة، وأوصاف الخمرة، وفضائل الزّهد...

ولكن حينما يعيد الشّعر المحدث صياغة معاني القدامى وأغراضهم ويردّد أقوالهم، فإنّه يضمّن أشعاره إبداعات خاصّة تتمثّل في اختراعه معاني يضيفها إلى الرّصيد القديم المشترك بينه وبين سائر الشّعراء، فيعدّ ذلك من مزاياه وفضائله، ويعلو شأنه لدى الجمهور والنّقّاد. فما الاختراع إذن؟

2. الاختراع

تطلق الكلمة في اصطلاح النّقّاد على المعاني المبتدعة التي لم تجر بها العادة، ولم يسبق لأحد أن قال مثلها. إنّها تخلق خلقاً وتبتكر ابتكاراً. يقول ابن رشيق: "وَالاخْتِرَاعُ خَلْقُ المَعَانِي التِي لَمْ يُسْبَقْ إلَيْهَا، وَالإتْيَانُ بِمَا لَمْ يَكُنْ قَطُّ؛ وَالإبْدَاعُ إتْيَانٌ بِالمَعْنَى المُسْتَظْرَفِ والذِي لَمْ تَجْرِ العَادَةُ بِمِثْلِهِ، ثُمَّ لَزِمَتْهُ هَذِهِ التَّسْمِيَةُ حَتَّى قِيلَ لَهُ بَدِيعٌ وَإنْ كَثُرَ وَتَكَرَّرَ فَصَارَ الاخْتِرَاعُ لِلْمَعْنَى، وَالإبْدَاعُ لِلَّفْظِ. فَإذَا تَمَّ لِلشَّاعِرِ أنْ يَأتِيَ بِمَعْنَى مُخْتَرَعٍ فِي لَفْظٍ بَدِيعٍ فَقَدْ اسْتَوْلَى عَلَى الأسَدِ وحَازَ قَصَبَ السَّبْقِ"[2].

---

1 ابن رشيق، **العمدة**، ج: II، ص: 238.

2 **المرجع نفسه**، ج: I، ص: 265.

ولقد كان للمحدثين في هذا المجال نصيب وافر وقدر زاخر في وصف مجالس الطّرب والطّبيعة، وفي الغزل والنّسيب، وفي الخمريّات والزّهديات... وهو ما جعل الجمهور يقبل على أشعارهم، ويستعذب الجديد فيها. فالإنسان ميّال بطبعه إلى المحدث غير المألوف، عاشق للعجيب البديع.

ولإثبات ذلك يمكن العودة إلى بعض كتب النّقد والأدب القديمة. فقد ورد في «الأغاني» للأصفهاني الخبر الآتي: قيل لأبي عمرو ابن العلاء ذات مرّة: ''يا أبا عمرو من أبدعُ النّاسِ بَيْتًا؟ فقَالَ: الذي يَقُولُ:

لَمْ يَطُـــلْ لَيْـلِي وَلَكِـنْ لَمْ أنَـــمْ * وَنَفَى عَنِّي الكَرَى[1] طَيْـــفٌ أَلَـمْ

رَوِّحِي عَنِّي قَلِيـــلاً وَاعْلَـــمِي * أَنَّنِي يَـا «عَبْـدَ» مِنْ لَحْـــمٍ وَدَمْ[2]

وهو شعر لبشّار. وممّا يذكر في نفس الأثر أنّ «سَلْم الخاسِرَ» أخذ قول بشّار:

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بحَاجَتِــهِ * وَفَـازَ بالطَّيِّبَاتِ الفَاتِكُ اللَّهِـــجُ

وصاغه على النّحو التّالي:

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بحَاجَتِــهِ * وَفَازَ باللذَّةِ الفاتِـكُ الجَسُـــــورُ

فغضب منه بشّار وقال له: ''أَفَتَأْخُذُ مَعَانيَّ التي قَدْ عنيتُ بهَا وَتَعبْتُ في اسْتِنْبَاطِهَا فَتَكْسُوهَا أَلْفَاظًا أخفَّ مِنْ أَلْفَاظِي حَتَّى يَرُوقَ مَا تَقُولُ وَيَذْهَبَ شِعْرِي''[3].

وهكذا يكون للشّاعر المحدث فضلان:

---

1 الكرى: النّوم.

2 الأصفهاني، الأغاني، ج: III، ص: 144.

3 الأصفهاني، الأغاني، ج: III، ص: 194.

- الأوّل يتمثّل في حسن الاتّباع وتخليد معاني الشّعر القديم ومضامينه عن طريق التّوليد وحسن التّصرّف.
- الثاني يتعلّق بالإبداع والاختراع لإثراء الرّصيد القديم وإخصابه بالجديد وبذلك تبقى عين الشّعر أبداً دفاقة وتظلّ حيّة مستمرّة العطاء.

إلاّ أنّ اهتمامنا بالتقليد والتّجديد في معنى البيت أو البيتين أو بعض القصائد سيجعل عملنا يقف عند حدّ النّظرة الجزئيّة الضّيّقة. ولكي نرتقي إلى مستوى الرّؤية الشّاملة لقضيّة الاتّباع والإبداع يجب علينا توسيع مجال النّظر، من المعنى إلى الغرض، ومن البيت إلى القصيدة، ومن القصيدة إلى الدّواوين بأكملها. ومصادرنا المعتمد عليها في ذلك هي أساسا: غزل بشّار، وخمريات أبي نواس، وزهديّات أبي العتاهية.

II. شعر الحياة

1. غزل بشّار

لم يكن الكلام عن المرأة في الشّعر الجاهليّ يجري في غرض قائم الذّات. ولكن كان يتمّ في قسم النّسيب الذي يعتبر مقدّمة تمهيديّة أو مدخلا وجدانيًّا في قصيدة المدح أو الفخر. وكان ينبغي انتظار عمر بن ربيعة وشعراء الحجاز في العصر الأمويّ لكي يتطوّر النّسيب، ويصبح غرضاً مستقلاً ومقصداً قائم الذّات في فنّ الشّعر، بل إنّ هذا الغرض صار أكثر الأغراض تداولاً بين الشّعراء لأنّه مرتبط بعاطفة الحبّ، فضلاً عن كون حرمانهم من العيش معها بحرّية زاد في تعلّقهم بها والتّغنّي بعذاب فراقها والتّلذّذ بتصوير مفاتنها. والدّليل على ذلك ارتفاع نسبة نصوص الغزل في ديوان بشّار إلى الثّلثين. فالمرأة عنده ليست مجرّد جسد بل هي أيضاً مصدر إبداع، ومجال تجربة ومغامرة، وموضوع للجمال، ونسيج من القيم الرّوحيّة والذّاتيّة. ولئن تعدّدت أسماؤها من «عبدة» إلى «سعدى» و«سلمى»...

فإنّ الموضوع واحد وصورة الموصوف هي نفسها في الملامح والصّفات الخَلقيّة والخُلقيّة. ولكن طرق التّعبير تأتلف حيناً، وتختلف حيناً آخر. لذلك كانت نصوص الغزل متنوّعة ثريّة، تميل حيناً إلى التّعبير عن لواعج العشق، وإلى تصوير مفاتن المعشوقة حيناً آخر، وتنصرف إلى بيان مغامراته معها. وقد تجتمع هذه العناصر معًا في نصّ واحد؛ فيكون الحزن والفرح، والسّرد والوصف النّفسيّ والجسديّ في آن واحد.

أ. نصوص العشق

يكون الكلام فيها تعبيراً عن عذاب الحبّ والانفصال والرّغبة في النّوال والوصال. وسبيل بشّار في ذلك هو سبيل الشّعراء العذريّين، يتّبع خطاهم وينحو منحاهم. من ذلك قصيدته التي يستهلّها بقوله:

حَـنَّ قَلْبِي إِلَى غَزَالٍ رَبِيـبٍ*فَاعْتَرَانِي لِذَاكَ كَالتَّصْوِيـبِ[1]

أو قصيدته المشهورة التي يبدأها بقوله:

عَدِمْتُـكَ عَاجِـلاً يَا قَلْـبُ قَلْبَـا * أَتَجْعَلُ مَنْ هَوَيْـتَ عَلَيْكَ رَبَّـا[2]

وفي هذا النّوع من النّصوص يكون للشّاعر والمعشوقة صورتان متقابلتان: هي حسناء فاتنة جامعة لكلّ صفات الحسن والجمال، ولكن شيمتها الغدر والصّدّ والجفاء والإخلاف بالوعد إمّا خوفاً من الرّقيب أو تعفّفاً. من ذلك قوله:

فَمَـا لَكَ فِـي مَوَدَّتِهَـا نَصِيـبٌ * سِوَى عِدَّةٍ فَخُـذْ بِيَدَيْـكَ تُرْبَـا

إِذَا وِدٌّ جَفَـا وَأَرَبَّ وِدٌّ * فَجَانِـبْ مَنْ جَفَـاكَ لِمَـنْ أَرَبَّـا

1 بشّار بن برد، الدّيوان، ج: I، ص: 291.

2 المصدر نفسه، ج: I، ص: 190–191.

وَدَعْ شغْبَ البَخِيلِ إذَا تَمَادَى * فَإنَّ لَهُ مَعَ المَعْرُوفِ شغْبَا
وَقَالَتْ: لاَ تَزَالُ عَلَيَّ عَيْنٌ * أرَاقِبُ قَيِّمًا وَأخَافُ كَلْبَا[1]

أمّا صورة الشّاعر العاشق فلها وجه معروف مألوف هو البكاء وفرط الصّبابة والعذاب النّفسيّ وسهر اللّيالي والشّحوب والنّحول وشرود الذّهن والشّوق والتّمنّي. لذلك نراه يستحضرها طيفاً أو خيالاً ليلومها ويعاتبها ويستعطفها للوصال واستعادة الماضي السّعيد.

لَقَدْ هَاجَ دَمْعِي نَازِحٌ بِنُزُوحِهِ * وَنَوْمِي إذَا مَا نَوَّحَ النَّاسُ أنْزَحُ
فَيَا طُولَ هَذَا اللَّيْلِ لاَ أعْرِفُ الكَرَى * وَلاَ الصُّبْحَ فِيهِ رَاحَةٌ فَأرَوَّحُ[2]

ويقول:

لَمْ يَطُلْ لَيْلِي وَلَكِنْ لَمْ أنَمْ * وَنَفَى عَنِّي الكَرَى طَيْفٌ ألَمْ
رَوِّحِي عَنِّي قَلِيلاً وَاعْلَمِي * أنَّنِي يَا «عَبْدَ» مِنْ لَحْمٍ وَدَمْ[3]

وهكذا نرى أنّ تجربة العشق ذات وجهين متداخلين: وجه فيه عذاب، وآخر فيه عذوبة. العذاب مرتبط بالتجربة العاطفيّة الصّعبة لاسيّما إذا كانت صادقة وحقيقيّة. أمّا العُذوبة فتتعلّق بلذّة تحويل التّجربة العاطفيّة إلى تجربة فنّيّة، فيكون الشّعر خلاصاً وتنفيساً عن الذّات المعذّبة.

إنّ قول الشّعر بالنّسبة إلى العاشق هنا هو ضرب من التّعويض النّفسيّ الذي يتحقّق باستحضار خيال المحبوبة وأقوالها؛ فيستعذب عذابه ويتلذّذ به.

1 المصدر نفسه، ج: I، ص: 191.
2 المصدر نفسه، ج: II، ص: 77.
3 الأصفهاني، الأغاني، ج: III، ص: 144.

ولكن ماذا يكون حال الشّاعر العاشق إذا كان له مع حبيبته لقاء؟ وكيف تكون طبيعة النّصّ؟

في هذه الحالة تتحوّل طبيعة النّصّ، فتنتقل من تصوير الحالة النّفسيّة إلى الحكاية الشّعريّة، ولذلك يهيمن السّرد وسائر وسائل القصص.

ب. نصوص القصص الشّعري

وهي قصائد ذات طابع قصصي يروي فيها الشّاعر مع عشيقاته، فيميل إلى سرد وقائع اللّقاء الذي جرى بينهما. من ذلك نصه الذي يقول فيه:

طَالَ التَّنَائِيّ فَكُلٌّ غَيْرُ مُتَّرِكٍ * حَتَّى تَرَى عَاتِبًا مِنَّا وَمُضْطَرِدَا

حَتَّى الْتَقَيْنَا فَمِنْ شَكْوَى وَمَعْتَبَةٍ * نَكُرُّهَا لاَ نَخَافُ العَيْنَ وَالرَّصَدَا[1]

غَابَ القَذَى فَشَرِبْنَا صَفْوَ لَيْلَتِنَا * حِبَّيْنِ نَلْهُو وَنَخْشَى الوَاحِدَ الصَّمَدَا

قَالَتْ فَأَنَّى بِنَفْسِي جِئْتُ مُسْتَرِقًا * مِنَ العَدُوِّ وَتَخَطِّي الوَعْرَ[2] وَالجَدَدَا

جَوْرٌ أَتَى بِكَ أَمْ قَصْدٌ فَقُلْتُ لَهَا * مَا زِلْتُ أَقْصِدُ لَوْ تَدْنِينَ مَنْ قَصَدَا[3]

وفي هذا النّوع من النّصوص يتداخل فنّ الشّعر مع فنّ القصص، وتتفاعل عناصرها، فنجد وحدة الغرض والقافية والوزن، وكذلك عناصر القصّ كتحديد المكان والزّمان، والبعد عن الرّقباء، وتصوير تفاصيل اللّقاء كأن يذكر الشّاعر أقواله وأقوالها، وأحواله وأحوالها، وأفعاله وأفعالها.

1 الرّصَد: الرّقيب.

2 الوعر: الأرض غير مستوية، فهي صعبة المرور والاختراق.

3 بشّار بن برد، الدّيوان، ج: II، ص: 142.

فيراوح بين السّرد والحوار والوصف، فيقلّ التّصوير النّفسيّ ليحلّ محلّه التّصوير المشهديّ الذي يثير السّامع أو القارئ، ويحرّك مشاعره ومخيّلته.

ولعلّ ما يميّز هذه القصائد هو جوّ البهجة والمرح الذي يضفيه الشّاعر على اللّقاء. فوجود المعشوقة إلى جانبه يحسّسه بمعنى الحبّ، ويجعل حلمه حقيقة معيشة وتجربة لذيذة.

وإذا كان بشّار في النّوع الأوّل من القصائد (قصائد العشق) يقلّد العذريّين أمثال جميل من معمر في حبّه لبثينة وهيامه بها، فإنّه في هذا الضّرب الثّاني من الأشعار يقتفي أثر امرئ القيس وعمر بن ربيعة الذي برع في هذا المجال وأبدع فيه. من ذلك مثلاً قوله عن إحدى مغامراته:

فَتَنَاوَلْتُهَا فَمَالَتْ كَغُصْنٍ * حَرَّكَتْهُ رِيحٌ عَلَيْهِ فَخَارَا

وَأَذَاقَتْ بَعْدَ العِلاَجِ لَذِيذًا * كَجَنْيِ النَّحْلِ شَابَ صِرْفًا عَقَارَا

ثُمَّ كَانَتْ دُونَ اللِّحَافِ لِمَشْغُو * فٍ مُعَنًّى بِهَا صَبُوبَ شِعَارَا

ثُمَّ قَالَتْ وَبَانَ ضَوْءُ الصُّبْـ * ـحِ مُنِيرًا لِلنَّاظِرِينَ أَنَارَا

يَا ابْنَ عَمِّي فَدَتْكَ نَفْسِي * أَتَّقِي كَاشِحًا إِذَا قَالَ حَارَا[1]

وبمثل هذه الأشعار كان عمر وبشّار رمزين من رموز الإباحيّة في الشّعر العربيّ القديم، وذلك لأنّهما هتّكا في محلّ الحياء، وأباحا المحظور، وصيّرا السّرّ مكشوفاً. فالمغامرة العاطفيّة تُعَدُّ من المحرّمات التي ينبغي السّكوت عنها نظراً للموانع الأخلاقيّة والاجتماعيّة. ولكنّ الشّاعرين كانا جريئين متمرّدين. وجرأة بشّار أحياناً أكثر من جرأة عمر لأنّ له نصوصاً أخرى تجاوز فيها حدود الإباحيّة إلى إفشاء الأسرار وذكر بعض المحرّمات،

1 عمر بن ربيعة، الدّيوان، ص: 140–141.

وهو ما جعل رجال الدّين يحتجّون عليه ويطالبون بإسكات هذا «الصّوت الشيطانيّ»

وإذا ما غابت المعشوقة عن الشّاعر يجد طريقة أخرى في استحضارها وهي تصوير مفاتنها ومحاسنها. وهذا يؤدّي بنا إلى النّوع الثّالث من النّصوص.

ج. نصوص الوصف الجسديّ

وهي قصائد يهيمن عليها الوصف الحسّي لمواطن الحسن والجمال والاعتدال في جسد المرأة. من ذلك نصّه الذي يقول فيه:

وَجَارِيَـةٍ دَلُّهَـــــا رَائِـــــعٌ * تَعَـفُّ فَإِنْ سَامَحَــــتْ تَمْـــــزَحُ

كَأَنَّ عَلَـى نَحْرِهَـــا فَـــــأْرَةً * مِنَ المِسْـكِ[1] فِي جَيْبِهَا تُذْبَـــحُ

كَأَنَّ القُـــرُونَ[2] عَلَـى مَتْنِهَـــا * أَسَاوِدُ[3] شَـــتَّ بِهَـا أَبْطَـــحُ[4]

لَهَـا مَنْطِـقٌ فَاخِـــرٌ فَاتِـــنٌ * وَوَجْـــهٌ يُصَلِّـي لَـهُ أَسْجَـــعُ

وَثَغْـرٌ إِذَا ذُقْتَــــهُ لَـمْ تَمُــــتْ * وَطَـابَ لَكَ العَيْـــشُ وَالمَسْــرَحُ[5]

وشبيه بذلك قوله:

أَلاَ يَا طِيـــبَ قَـدْ طِبْــــتِ * وَمَـا طَيَّبَـــكِ الطِّيـــــــبُ

وَجِيـدٍ يُشْبِـــهُ الــــدرَّ * كَجِيـدِ الرِّيـمِ سُلْهُـــــوبُ

---

1 غُدّة في حجم بيضة الدّجاج، تظهر في حيوان يشبه الغزال.

2 القرون: هنا ضفائر الشّعر.

3 الأساود: جمع أسود، وهو اسم لذكر الحيّة.

4 أبطح: أراد شتّت بأبطح أي كثرت.

5 بشّار بن برد، الدّيوان، ج: II، ص: 79–80.

وَنَحْـــــرٍ بَيْنَ حِقَّـــــيْنِ * يَشِفُّ العَيْـنَ مَشُـــــوبُ
عَلَيْـهِ الجَوْهَـــرُ الأَخْضَــــــرُ وَاليَاقُــوتُ مَنْصُـــــوبُ[1]

تتجلّى لنا من خلال هذه الأمثلة براعة الشّاعر في الوصف وقدرته على التّكثيف في الصّور الشّعريّة، فنراه يرسم بالكلمات جسد المرأة عضواً عضواً، فيصوّر عناصر الوجه من عين وثغر وخدّ... ثمّ ينتقل إلى سائر عناصر الجسد من نحر وكفّ... وبعد ذلك يتحوّل من الخاصّ غلى العامّ، فيصوّر القوام وكامل الجسد وما فيه من تناسب واعتدال.

وهكذا يكون كلّ بيت بمثابة موطن من مواطن الفتنة، فنتمثّله ونتخيّله؛ وحينما يلتئم مع سائر الأبيات يحصل لنا جسد كامل "وإذا النّصّ الشّعريّ في حدّ ذاته جسد"[2]. جسد من كلمات وصور شعريّة.

ومن هنا يمكن القول إنّ هذه النّزعة الحسّيّة في التّصوير جعلت شعره يصل إلى قمّة الإباحيّة والتّهتّك، لأنّه كان يجد متعة في الكشف عمّا مُنِعَ أخلاقيًّا وحُرِّمَ دينيًّا. إنّ بشّاراً بمثل هذه الأقوال يسعى إلى إعادة الاعتبار لما هو طبيعيّ وإنسانيّ في الإنسان أي الحبّ والغريزة والجسد "ومن أجل ذلك كلّه ضاق به الوُعَّاظُ وأهلُ الصّلاح وهتفوا به في وعظهم وكلامهم ولم يَرْعَوِ، فرفعوا أمره إلى السّلطان. وتدخّل المهديّ ونهاه فانتهى. ولكن بعد فواتَ الأوان وبعد أن شاع غزله على كلّ لسان، وكان ممّا هيّأ لذلك تعلّق الجواري والقيان بهذا الغزل وتغنّيهنّ به"[3].

---

1 المصدر نفسه، ج: I، ص: 231–232.
2 الأستاذ فرج بن رمضان، دروس ألقاها بكلّية الآداب بصفاقس حول أشعار بشّار، سنة 1990–1991.
3 شوقي ضيف، العصر العبّاسيّ الأوّل، ص: 219–220.

ونحن لا نفهم هذه الظّاهرة في شعره فهما أخلاقيًّا كما فهمها بنو عصره وبعض النّقّاد في عصرنا كمحمّد النّويهيّ في كتابه «شخصيّة بشّار» وعمر فرّوخ في كتابه «بشّار وفاتحة العصر العبّاسيّ» والطّاهر بن عاشور في مقدّمة الدّيوان. فقد ردّ هذه النّزعة إلى "نفس خليعة تحبّ المجون"[1]، بل نفهمها فهماً فنّيًّا محضاً، ونعتبرها ضرباً من ضروب الاستمتاع والتّلذّذ الخالص بالجمال والحسن الأنثويّ.

فالشّعر فنّ. والفنّ اختراق للنّواميس وتمرّد على قيم المجتمع لأنّ غايته الحرّية، أي تحرير ما في الإنسان من غرائز مكبوتة. وهذا ما يبرّر إعجاب الأصمعيّ بغزله. فأشعاره تتماشى مع قوله (الأصمعيّ): "الشّعرُ نَكَدٌ بَابُه الشّرُّ فَإذَا دَخَلَ فِي الخَيْرِ ضَعُفَ"[2].

والمقصود بذلك أنّ الإباحيّة في الشّعر شرّ، ولكن بها يقوم الفنّ وبها تتحقّق الإثارة والإمتاع وتحريك المشاعر الدّفينة في الإنسان. فوظيفة الشّعر في هذا التّصوّر تعبير عن ذات الإنسان ورغباته وغرائزه وعاطفته لا التّعبير عن القيم الخيّرة والأخلاق الفاضلة، لأنّ ذلك من مهامّ رجال الدّين والوعّاظ. وبناء على ذلك يصبح القول الشّعريّ بدعة وخروجاً على التّصوّرات السّائدة، وتصبح الكتابة الشّعريّة في جوهرها عمليّة تحرّر من ثوابت المجتمع وضوابطه.

ومن هنا نستنتج أنّ غزل بشّار يرتدّ حيناً إلى التّقليد، وينصرف حيناً آخر إلى التّجديد. هو مقلّد لأنّه في عشقه يشبه العذريّين ويتّبع خطى امرئ القيس وعمر بن ربيعة في تصويره لمغامراته مع المرأة ووصف مفاتنها وصفاً حسّيًّا مادّيًّا إباحيًّا. وهو إلى جانب ذلك مجدّد لأنّه أظهر جرأة أكبر في تصوير مفاتن المعشوقة وكشف عن أسرار قلّما يكشف عنها سابقوه على

1 الطّاهر بن عاشور، مقدّمة الدّيوان، ص: 44.

2 عن ابن قتيبة، الشّعر والشعراء، ج: I، ص: 305.

نحو فاجأ جمهور عصره وأثاره إثارة أزعجت رجال الدّين لأنّها تهدّد الأمن الأخلاقيّ. يُدَعِّمُ هذا الرّأي أدونيس في قوله: "لا تقتصر أهمّية بشّار على النّاحية الفنّيّة في شعره، وإنّما تشمل أيضاً موقفه الفكريّ. فقد رفض التّقاليد الاجتماعيّة السّائدة مشكّكاً فيها تارة، ساخراً منها تارة ثانية، وسخر من العقائد والسّلطة التي تمثّلها معلناً عن عقيدته الخاصّة، وبشّر باللذة وإباحيتها بحيث ولّد شعره معركة من التّحرّر الأخلاقيّ الجنسيّ جعل رجال الحديث والفقه يحاربونه ويحرّضون عليه حتّى قتله المهديّ"[1].

فالمسألة إذن ليست مجرّد رغبة في العبث بمقدّسات النّاس وعقائدهم وأخلاقهم، وإنّما تتجاوز ذلك إلى ما هو أعمق بكثير. إنّنا نفهم الأمور من وجهين: وجه فنّيّ ووجه فكريّ. الوجه الأوّل يخصّ ذات الشّاعر فهو إنسان كاشف عن أسرار الذّات ومعبّر عنها بطريقته الخاصّة. وحينما نقول «أسرار» فنحن نعني ما يتعلّق بخفايا نفسه وروحه وأغوار طبعه وما فيه من رغبات موؤودة. وإذا كان في المرأة فتنة مثيرة للرّغبة يسعى المجتمع إلى إخفائها فإنّ الشّاعر الفنّان يرى في ذلك تزييفاً لحقيقة الإنسان واعتداء على جوهر ذاته. ولّما كان الشّعر تعبيراً عن هذه الذّات الجوهر، الطّبع والرّوح، تعبيراً حرًّا من كلّ قيد اجتماعي فإنّ الشّاعر لا يرتدع عن تصوير هذه الذّات عارية من كلّ غشاء أو قناع. وهذا سبب احتفال الشّاعر بالأنوثة، بالمرأة، هذه الأنوثة التي يتلذّذ بتخيّلها ما دام قد حُرِمَ من رؤيتها بحكم فقدانه البصر.

أمّا الوجه الفكريّ -وهو ميزته عن الشّعراء السّابقين عليه- فيتمثّل في الموقف العقليّ الذي يحمله الشّاعر بفعل نشأته في وسط ثقافيّ قائم على الصّراع بين أهل النّقل وأهل العقل. الطّرف الأوّل يدعو إلى التّقليد ديناً وقيماً وأدباً، والطّرف الثّاني يدعو إلى إعمال العقل في الدّين والأدب إعمالاً

1 أدونيس، **الثابت والمتحوّل**، ج: II، ص: 107.

فيه شيء من الحرّية والإبداع. وبشّار ينتمي إلى الصّنف الثّاني الذي يرى في اتّباع السّلف اتّباعاً كلّياً اعتداء على حرّية الذّات في التّفكير والحياة. هذا إلى جانب تأثّره بثقافته الفارسيّة (هو من أصل فارسيّ) التي تغاير الإسلام في الكثير من العقائد والقيم الأخلاقيّة.

وهكذا نرى أنّ الإباحيّة تعود في ذات الوقت إلى اعتبارات فنّية شعريّة وأسباب فكريّة ثقافيّة. إنّه اللّقاء بين أمرين: الفنّ والموقف الفكريّ والعقليّ. ونتيجة لذلك نُسبَ إلى أهل الشّعوبية[1]، وما اعتبره النّاس من مختلقي البدع الذين يرومونَ الإطاحة بدولة الإسلام، فدعوا إلى وضع حدّ لأقواله، بل دعوا إلى قتله. وهذا ما يبرّر الرّواية الشّائعة حول قتله[2].

ولكن ما يهمّنا في هذا المجال، ما لم يقله بشّار صراحة بل قاله تلميحاً وضمنيًّا في شعره، ونعني ثورة القيم التي أحدثها وصراعه ضدّ المجتمع. إنّه مثقّف مبدع ينشئ فنًّا ضدّ عصره، عصر تأسيس أركان الدّولة العبّاسيّة سياسيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا ودينيًّا. ففي حين كان مثقّفو السّلطة يؤصّلون قواعد السّياسة والفقه والأخلاق... كان شاعرنا يخترق سنّة الإجماع ليؤسّس مبدأ الإبداع ويرسّخ مبدأ الحرّية الفرديّة والقيم الذّاتيّة. فهو صاحب تصوّر خاصّ للحياة، وله مواقف نقديّة ورؤية عقليّة إنسانيّة للعالم حاول أن يعبّر عنها من خلال غزله بدرجة أولى ونصوص الهجاء والشّعوبيّة بدرجة ثانية.

وهكذا تداخل التّقليد والتّجديد في غزله. فكانت المرأة عنده صورة ورمزاً في ذات الوقت. الصّورة تقليديّة بأوصافها المادّيّة والمعنويّة، فهي الشّمس والبدر والغزال... وهي المتمنّعة والمُخْلِفَة للوعد... أمّا الجديد في

---

1 الشّعوبية: صفة تطلق على كلّ فارسيّ ترى الدّولة أنّه معارض لسياستها، ويرى النّاس فيه خطرا على قيم العروبة والإسلام.

2 يُشاع أنّ بشّارا شوهد وهو يؤذّن في حالة سكر. فأمر المهديّ بجلده. فجُلِدَ حتّى الموت.

ذاتها فيتمثّل في كونها رمزاً لقيم أصيلة نبيلة عنده، وهي قيم الجمال والحبّ والحرّية.

وتلك قيم سعى إلى تعميقها أبو نواس من خلال غرض آخر وهو الخمريّات. فلننظر في جديد معانيها.

2. عمق الخمريّات

أ. الخمرة غرضا ومذهبا

إن للخمرة في الشّعر العربيّ قصّة وتاريخاً. في أشعار الجاهليّين كان حظّها من مساحة القصيدة ضئيلاً قليلاً إذ لا تتجاوز المقطع الشّعريّ القصير الذي يوظّفُ للغرض الأساسيّ. فإنْ كان الغرض مدحاً شكّلت مع قسم النّسيب مقدّمة تمهيديّة أو مدخلاً فنّيًّا وجدانيًّا لإمتاع الممدوح وإثارة نشوته وطربه حتّى يتقبّل الثّناء والتّمجيد. وإنْ كان الغرض فخراً فإنّ تصوير الخمرة يدخل في إطار التّباهي بالقوّة والفتوّة بوصفها قيمة جامعة للفروسيّة والعشق ومعاقرة الخمرة. فهذا عمرو بن كلثوم يستهلّ معلّقته بالقول:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِـكِ[1] فَاصْبِحِينَـا[2] * وَلاَ تُبْقِي خُمُـورَ الأَنْدَرِينَـا[3](4)

فالتغنّي بالخمرة يقوّي الإحساس بالذّات في سياق يفتخر بعظمة قبيلته وتاريخها المجيد، ويهدّد الأعداء ويتوعّدهم بالبطش والغلبة.

إلاّ أنّ انحسار قيم البداوة في مجتمع المدينة العبّاسيّ جعل الثّانوي أساسيًّا، إذ صار النّسيب غزلاً، وغدت الخمرة «خمريّات» أي غرضاً قائم

---

1 الصحن: القدح العظيم.

2 أصْبِحِينا: اسقنا الصّبوح (= خمر تشرب صباحا، وتقابلها الغبوق: خمر المساء).

3 الأندرينا: قُرى بالشّام.

4 أبو زيد القرشيّ، جمهرة أشعار العرب، ص: 139.

الذّات. فالشّاعر الحضريّ في القرن الثّاني الهجريّ لم يعُدْ مثلُه الأعلى الحماسة والبطولة والفتوّة، بل اللذّة واللّهو في مجالس الطّرب والأنس والغناء. لقد أدّى التّحوّل في الحياة والحضارة إلى تطوّر في الأدب والشّعر. فعلاً شأن الخمرة، وحظيت بقيمة سائر الأغراض بما أنّها صارت غرضاً أساسيًّا من أغراض الشّعراء، ومقصداً من مقاصدهم؛ بل إنّ أبا نواس آثرها على بعض مواضيع الشّعر وفضّلها على الفروسيّة والحماسة. لقد تحوّلنا هنا من عشق الحرب (عنترة، عمرو بن كلثوم...) إلى عشق الخمرة. يقول شاعرنا في قصيدة «حرب اللذّة»:

إِذَا عَبَّا أَبُـو الهَيْجَـا * ءِ لِلهَيْجَـاءِ[1] فُرْسَانَـا

وَسَارَتْ رَايَـةُ المَـوتِ * أَمَامَ الشَّيْـخِ إِعْلاَنَـا

جَعَلْنَا القَوْسَ أَيْدِينَـا * وَنَبْلَ القَـوْسِ رَيْحَانَـا

وَقَدَّمْنَا مَكَانَ النَّبْـ * ـلِ وَالمِطْـرَدِ رَيْحَانَـا

فَعَادَتْ حَرْبُنَا أُنْسًـا * وَعُدْنَا نَحْـنُ خِلاَّنَـا

وَمَنْشَأُ حَرْبِنَا سَـاقٍ * سَبَا خَمْـرًا فَسَقَّانَـا

يَحُـثُّ الكَأْسَ كَيْ تَلْحَـ * ـقَ أُخْرَانَـا بِأُولاَنَـا

تَـرَى هَـذَاكَ مَصْرُوعًـا * وَذَا يَنْجَـرُّ سَكْرَانَـا[2]

فالحرب لم تعد السّيوف والنّبال بل حرب الكؤوس والأقداح. وصار الغبار ريحاناً، والمحاربون خلاّناً، وأضحى الصّرع من الموت صرعاً من السّكر واللذّة.

1 الهيجاء: الحرب.

2 أبو نواس، الدّيوان، ص: 198.

ومثلما آثر الشّاعر ساحة الشّرب على ساحة الحرب، فضّل العيش في الخمّارة على العيش بالبادية. وهذا ما أدّى إلى قيام صراع بين رمزين أساسيين في الخمريّات: صراع بين البادية ومتاعبها ومشاقّها والمدينة ومباهجها ومحاسنها. فمتى اطّلعتَ على مدوّنة الخمر وجدتَ هذه الثّنائيّة شائعة في الكثير من القصائد حتّى صارت من المعاني الثّابتة فيها. وهذا مظهر من مظاهر التّجديد. فأبو نواس يسعى إلى أن يستبدل بمذهب الأوائل مذهبه الجديد. من ذلك قوله ساخراً من الواقف على الأطلال:

قُــلْ لِمَنْ يَبْكِي عَلَى رَسْـــمٍ دَرَسْ * وَاقِفًا مَا ضَـــرَّ لَوْ كَانَ جَلَـــسْ[1]

ولذلك نراه في العديد من مطالع القصائد يدعو صراحة إلى ترك عادة الوقوف على الأطلال والبكاء عليها. يقول:

اتْـرُكْ الأطْـلاَلَ لاَ تَعْبَـــأْ بِهَـــا * إِنَّهَـا مِنْ كُـلِّ بُـؤسٍ دَانِيَـــــةْ

وَاشْـرَبْ الخَمْـرَ عَلَى تَحْرِيمِهَـــا * إِنَّمَـا دُنْيَـــاكَ دَارٌ فَانِيَـــــةْ[2]

فالمسألة إذن مسألة خلاف جوهريّ وموقف جذريّ كامل. فحياة البداوة بؤس وحرمان وجدب وبكاء على ماض لن يعود. إنّها في رأيه رمز الوحشة والموت. أمّا المدينة فهي النّعيم والسّرور واللذّة القائمة. ومصدر البهجة فيها تلك الخمرة التي يقول فيها:

دَارَتْ عَلَى فِتْيَـةٍ دَانَ الزَّمَانُ لَهُـمْ * فَمَا يُصِيبُهُـــمْ إلاَّ بِمَا شَـــاؤُوا

لِتِلْكَ أبْكِي وَلاَ أبْكِي لِمَنْزِلَـــــةٍ * كَانَـتْ تَحُـلُّ بِهَا هِنْـدٌ وَأسْمَـــاءُ

حَاشَا لِدُرَّةٍ أنْ تُبْنَى الخِيَـامُ لَهَـا * وَأنْ تَرُوحَ عَلَيْهَا الإبِلُ وَالشَّـــاءُ[3]

---

1 المصدر نفسه، ص: 134.

2 المصدر نفسه، ص: 119.

3 أبو نواس، الدّيوان، ص: 6–7.

نحن إزاء شاعر خلّاق مبدع، باعث لمذهب جديد في الشّعر وطريقة في الحياة والعيش مغايرة لطريقة العرب القدامى. فلا فصل إذن بين الحياة والشّعر عنده. الحياة المثلى تكون في المدينة برياضها وحسانها وخمّاراتها... والشّعر هو الكلام الواصف لهذا العالم البديل. لذلك نراه يحتقر حياة البـــدو -كما فعل بشّار في بعض قصائده[1]- ويدعو إلى العزوف عن الطّلل بوصفه رمزاً للبؤس والموت. ففي الأبيات السّابقة نلاحظ تحوّلاً في معنى البكاء. فمن البكاء ألماً وأسى على خراب الدّيار ورحيل الحبيبة ننتقل إلى البكاء من فرط اللذّة والانشراح بالخمرة. أمّا التّحوّل الثّاني فيتعلّق بقيمة المكان. فالبادية بخيامها وإبلها وسائر مكوّناتها لا تليق بحسن الخمرة وقيمتها الجليلة. ولهذا يجوز لنا القول إنّ الخلاف بين المذهبين ليس مجرّد خلاف فنّي شعريّ بل هو أيضاً خلاف في مستوى النّظرة إلى معنى الحياة وقيمة المكان والأشياء عامّة.

ولكي يقنع أبو نواس سامعيه بأصالة مذهبه ويرغّبه فيه نراه يطنب في التّغنّي بمحاسن الخمرة ويبالغ في وصفها وصفاً حسّيًّا ماديًّا مثلما يفعل الشّعراء عادة في وصف المرأة. وما أشبه الخمرة بالمرأة عند شاعرنا! فهي مثال الجمال والكمال. حسن المرأة في إشراق وجهها واعتدال قوامها... أمّا حسن الخمرة ففي لونها ونورها ورقّتها وصفائها. يقول:

صَفْرَاءُ لاَ تَنْزِلُ الأحْزَانُ سَاحَتَهَـــا * لَوْ مَسَّهَا حَجَرٌ مَسَّتْــهُ سَـــرَّاءُ

فَأرْسَلَتْ مِنْ فَمِ الإبْرِيقِ صَافِيَـــةً * كَأنَّمَا أخْذَهَا بِالعَيْـــنِ إغْفَـــاءُ

رَقَّتْ عَنِ المَاءِ حَتَّى مَا يُلاَئِمُهَـــا * لَطَافَةً وَجَفَا عَنْ شَكْلِهَا المَـــاءُ

1 نحيل على قصيدة بشّار التي مطلعها:

خليليَّ لاَ أنَــامُ عَلى اقْتِسَـــــارِ * ولاَ آبَى علَى مَــوْلَى وَجَـــــارِ

الدّيوان، ج: III، ص: 207.

فَلَوْ مَزَجْتَ بهَا نُـورًا لَمَازَجَهَـــــا * حَتَّى تَوَلَّدَ أنْـــــــوَارٌ وأضْـوَاءُ[1]

وهي ابنة اليوم وربيبة الدّهر في ذات الوقت، عارفة بالتّاريخ وقصّة الأمـم:

فَهْي لِلْيَـــوْمِ الذِي بُزِلَـــــتْ * وَهْيَ تِرْبُ الدَّهْرِ فِي القِـــــدَمِ

عتّقَـــتْ حتّى لَوْ اتَّصَلَـــتْ * بِلِسَـانِ نَاطِـــــقٍ وَفَـــــمِ

لاحْتَبَتْ فِي القَـوْمِ مَاثِلَـــــةً * ثُمَّ قَصَّتْ قِصَّـــةَ الأمَـــــمِ[2]

لذلك كانت البكر والعجوز، جامعة بين طراوة الصّغَر ونضْج الكبر:

تَفْتَـضُّ بِكْرًا عَجُوزًا زَانَهَا كبَـــــرٌ * فِي زِيِّ جَارِيَةٍ فِي اللَّهْوِ مِلْحَـــاحُ[3]

وهكذا نرى أنّ جوهر الإبداع في وصف محاسن الخمرة وجمالها يكمن في تشخيصها. وذلك بإسناد صفات الإنسان إليها. فبواسطة المجاز والاستعارة تتولّد معان جديدة ومضامين شعريّة مستحدثة؛ فيتوسّع فضاء الخمريات وعالمها. وإذا ما أسقط الشّاعر خصائص البشر ومحاسن المرأة على الخمرة على النّحو الذي بيّنّا فذلك يعود إلى أنّ علاقته بها تجاوزت مستوى علاقة الواصف بالموصوف في الشّعر، لتصل إلى درجة العشق المجرّد والحبّ الخالص بين روحين طاهرين مقدّسين: لقد "ترقّى به العشق درجات في معراج الفتنة فأخذ شعوره بها يقترب من شعور المتصوّفة بالآلهة، فلها آلاء وأسماء حسنى، ولها صفات تجلّ عن الشّبه والمثل"[4].

1 أبو نواس، الدّيوان، ص: 6-7.

2 المصدر نفسه، ص: 41.

3 المصدر نفسه، ص: 109.

4 أحمد عبد المجيد الغزالي، مقدّمة الدّيوان، ص: (ص).

وقد وصل بهما الانسجام والتّماهي الرّوحيّ أن نشأت بينهما لغة خاصّة يتواصلان بها ويتفاهمان:

تَجْمَعُ عَيْنِي وَعَيْنَهــا لُغَــةٌ * مُخَالِفٌ لَفْظُهَا مَعْنَاهَــا

ذِي لُغَةٍ تَسجُدُ اللُّغَاتُ لَهَــا * أَلْغَزَهَا عَاشِقٌ وَعَمَّاهَــا[1]

وإذا كان الشّاعر القديم يقطع الفيافي واللّيالي بأخطارها وأهوالها ليصل إلى ممدوحه قصد تمجيده والثّناء عليه، فإنّ الأمر يختلف مع أبي نواس، فهو يرحل من أجل البحث عن عشيقته في الخمّارات ليسكن إليها ويقيم معها ما طاب له من السّاعات والأيّام. ولِمَ لاَ، مدّة تصل إلى الشّهر، فينقطع إلى عالمه وينقطع عن عالم النّاس.

وهنا نتحوّل من النّصّ الوصفيّ إلى النّصّ السّرديّ القصصيّ. فتكون المغامرة والحكاية التي تتكرّر مثلما يكرّر المتعبّد صلواته وطقوسه. فلمّا كانت معاقرة الخمرة عند شاعرنا سنّة حميدة، نراه يهبّ من أجلها مع صحبه، فتيان الصّدق (صدق العقيدة والمذهب) فيشدّون الرّحال إليها يحدوهم الشّوق والحنين. وهنا يهيمن أسلوب السّرد (سرد الأفعال)، وعند الوصول يحلّ محلّه الحوار بين الشّاعر وصاحب الخمّارة ليحصل التّعارف بينهما. ذلك أنّ لطالبي الخمرة شرطاً وهو أن يكونوا من الأخيار الأفاضل؛ أمّا شرط بائعها فهو الظّرف في الطّبع والنّصرانيّة أو اليهوديّة في العقيدة،لأنّ المسلم ليس ممّن يُظَنُّ به خيراً. وعندما يحصل التّعارف يكون التّآلف فيأتي السّاقي الأنيق اللّبق «بعروس» الشّاعر تشعّ بهجة وسروراً إلى أن ينبّههم صياح الدّيك إلى نور الصّباح. وخير مثال على هذا النّوع من المغامرات والحكايات قصيدة له بعنوان «خمّار يهوديّ» يبدأها بقوله:

وفِتْيَانِ صِدْقٍ قَدْ صَــرَفْتُ مَطِيَّهُــمْ * إلَى بَيْتِ خَمَّارٍ نَزَلْنَــا بِهِ ظُهْــرَا

---

1 أبو نواس، **الدّيوان**، ص: 9.

فَلَمَّا حَكَى الزُّنَّارُ[1] أَنْ لَيْسَ مُسْلِمَـا * ظَنَنْنَا بِهِ خَيْرا، فَظَـنَّ بِنَا شَـرَّا
فَقُلْنَا لَهُ «مَا الاْسمُ»؟ قَالَ: سَمَـوْأَلُ * عَلَى أنَّنِي أُكْنَى بِعَمْـرو وَلاَ عَمْـرَ،
وَمَـا شَرَّفَتْـنِي كُنْيَـةٌ عَرَبِيَّـةٌ * وَلاَ أَكْسَبَتْنِي لاَ سَنَـاءً وَلاَ فَخْـرَا
فَقُلْنَـا لَـهُ عَجَبًـا بِظَرْفِ لِسَانِـهِ * «أَجِدْتَ أبَا عَمْرو فَجَوِّدْ لَنَا الخَمْرَا»
فَجَـاءَ بِهَـا زَيْتِيَّـةً ذَهَبِيَّـةً * فَلَمْ نَسْتَطِعْ دُونَ السُّجُودِ لَهَا صَبْـرَا
خَرَجْنَـا عَلَى أنَّ المُقَـامَ ثَلاَثَـةٌ * فَطَابَتْ حَتَّى أقَمْنَـا بِهَـا شَهْـرَا[2]

ولا يقف إبداع أبي نواس عند حدّ تحويل الخمرة إلى غرض قائم الذّات ومذهب مغاير لمذاهب القدامى، وإنّما يتجاوز ذلك إلى جعلها عالما شعريًّا كاملاً ونسيجاً من القيم الذّاتية المخالفة لقيم المجتمع.

ب. الخمرة عالماً شعريًّا وقيماً ذاتيّة

الخمرة في شعر أبي نواس جامعة لخصائص عديدة: فهي رمز المدينة السّعيدة، وهي موضوع حكاياته ومغامراته، وهي الحسن والجمال والضّياء وعشقه الأوحد. ولكن إذا عمّقنا النّظر أكثر بان لنا أنّها تتّسع لما هو أشمل، أي أنّها عالم مقدّس له طقوسه وتراتيبه الخاصّة به. فالخمّارة شبيهة بالمعبد أو مكان الصّلاة؛ أمّا المتعبّدون فهم فتيان الصّدق، وإمامهم هو الشّاعر؛ وتمثّل الأباريق والسّقاة، وسائر وسائل المتعة والطّرب عناصر تكميليّة لهذا المحفل الخمريّ. وفي ما يتعلّق بالخمرة فهي أشبه بالآلهة الجليلة التي ما أن تسري في النّفوس وتعبث بالعقول حتّى تحوّل عابديها إلى عالم آخر؛ إنّها «تفترس النّفوس»، «تسحرها»، و«تصرع عشّاقها» وتحرّر ما بداخلهم من

1 الزنّار: ما يُشَدُّ به الوسط، وهو خاصّ بأهل الذمّة في الإسلام يتميّزون به.
2 أبو نواس، الدّيوان، ص: 61.

مشاعر مكبوتة فيتجرّدون من عالمهم الضّيّق المألوف، ويرتقون إلى عالم السّحر والخيال والحرّية السّامية. فمن كان حزيناً بكى وأخرج أساه من قلبه، فالتنفيس عن الذّات في حدّ ذاته يمثّل لذّة؛ أمّا من كان مسروراً ازداد سروراً وبلغ قمّة النّشوة والسّعادة.

وبناء على ذلك، تفارق الخمرة حسّيتها ومادّيتها لتغدو كائناً فنّيًّا راقياً. إنّها روح لطيف رقيق. ومتى رام الشّاعر تحديد معناها "أبقاه الفكر بين العجز والتّعب، لأنّه يريد تسمية ما «جلّ أن يُسْمَى»":

دَقَّ مَعْنَى الخَمْرِ حَتَّى * هُوَ فِي رَجْمِ الظُّنُونِ
كُلَّمَا حَاوَلَ النَّا * ظِرُ مِنْ طَرفِ الجُفُونِ
رَجَعَ الطَّرْفُ حَسِيرًا * عَنْ خَيَالِ الزَّرجُونِ
لَمْ تَقُمْ فِي الوَهْمِ إلاَّ * كَذَّبَتْ عَيْنَ اليَقِينِ
فَمَتَى تُدْرِكُ مَا لاَ * يَتَحَرَّى بالعُيُونِ[1]

ولكنّ براعة الشّاعر الفنّيّة مكّنته من تحويل معنى الخمرة الخفيّ الدّقيق بواسطة الصّور الشّعريّة الحسّيّة إلى عالم بأسره بما فيه من أدوات (كؤوس، دنّان، أكواب مزركشة...) وبشر (سُقَاة، خمّارين وندمان...) وأوصاف للخمرة (الحسناء، المعشوقة المخطوبة، النّاطقة، السّاحرة، الآلهة...). وهكذا كانت الخمريّات نتاج وصال العشق بالفنّ وقران فرحة الحياة بصناعة الشّعر. يقول مقدّم الدّيوان أحمد عبد المجيد الغزالي: "وقد وصل به شغفه المكنون إلى أن يجعل منها كائناً يحسّ ويشعر وله -ككلّ كائن حيّ- تاريخ مكتوب وماض مسطور... وهو لهذا لم يدَع شيئاً يتّصل بالخمرة من قريب أو بعيد إلاّ تناوله بالوصف وعرّج عليه بالمدح والثّناء. فقد وصف الأكواب

1 أبو نواس، **الدّيوان**، ص: 47.

والكؤوس والدّنان والسّقاة والخمّارين والنّدمان والكروم. و لم يفته أن يذكر أصناف الخمور وطريقة صنعها. و لم ينس أن يفرّق بين هذه وتلك في الطّعم واللّون والرّائحة. و لم يقصّر في بيان النّشوة ودبيبها في الأعضاء وسَوْرتها في الرّؤوس. و لم يكن بيانه الذي يتعمّد ذلك لغرض فنّي فحسب، بل كان بيان الذي تمكّن من نفسه الحبّ""[1].

إنّ للإبداع في شعر الخمريات وجهين:

- الأوّل يتمثّل في كون هذه النّصوص عالماً متخيّلاً وبناء شعريًّا يتضمّن رؤية فرديّة إلى العالم. نعني بذلك أنّها فضاء بيّن فيه الشّاعر بالإيقاع والصّورة والحكاية جنّة دنيويّة محورها الخمرة: موطنها المدينة، ومسكنها الخمّارة، حسنها بديع، وأثرها في النّفوس سحريّ عجيب. إنّها جوهر الحياة حاضراً وماضيا:

هِيَ القُطْبُ الذي دَارَتْ عَلَيْـــهِ * رَحَى اللذَّاتِ فِي الزَّمَانِ القَدِيـمِ[2]

ولئن كانت هذه النّصوص قصائد منفصلة عن بعضها البعض، فثمّة رابط خفيّ بينها وهو «وحدة الرّؤية الشّعريّة» ووحدة التّصوّر لمعنى المخمرة والحياة في آن واحد. إنّ جماع الخمريات صور متخيّلة وحكايات مبتدعة ومعان شعريّة مولّدة أو مخترعة وموقف ومشاعر وأحاسيس وانفعالات وأحوال وأوصاف... كلّها عناصر منصهرة متفاعلة متداخلة نظراً لما بينها من انسجام وتكامل. لقد ألّف بينها الشّاعر "بضرب من النّسج وجنس من التّصوير" على حدّ عبارة الجاحظ، فكانت نصوصاً على قدر كبير من الثّراء والغنى والجمال الفنّيّ، وهو ما جعلها تحظى بالخلود والرّواج بين عشّاق الأدب والشّعر.

1 أحمد عبد المجيد الغزالي، مقدّمة الدّيوان، ص: (ص).

2 أبو نواس، الدّيوان، ص: 556.

- أمّا الوجه الثّاني فمفاده أنّ هذا العالم المتخيّل يحتوي على نسيج من القيمِ المضادّة لقيم المجتمع وعقائده. ولهذا غدت هذه النّصوص بِدْعة وتمرّداً صارخاً على الدّين والعقيدة:

وَإنْ قَالُوا حَرَامٌ! قُلْ: حَــــرَامٌ * وَلَكِنَّ اللّذاذة فِي الحَـــــــرَامِ[1]

لقد حوّل الشّاعر ما هو رجس شيطانيّ وسلوك محرّم في عرف النّاس إلى فضيلة وأصل بل قطب تدور عليه رحى الدّنيا. ومن هنا صارت علاقة أبي نواس بالنّاس علاقة صدام وصراع. فدينه هو الدّنيا ودينهم الآخرة، مثله الأعلى الخمرة واللذّة ومثلهم هو قيم الدّين والأخلاق الفاضلة. وإذا كان مبدؤه في الحياة الفنّ والإبداع فإنّ مبدأهم الاتّباع والإجماع. وفي هذا الإطار يتنـــزّل ردّه على «النّظّام» زعيم المعتزلة:

قُلْ لِمَنْ يَدَّعِي فِي العِلْــمِ فَلْسَفَــةً * حَفِظْتَ شَيْئا وَغَابَتْ عَنْكَ أشْيَـاءُ

لاَ تحظُرْ العَفْوَ إنْ كُنْتَ امرَءًا حَرِجًا * فَإنَّ حَظْرَكَــــــهُ بالدِّيـــنِ إزْرَاءُ[2]

وكذلك ردّ على عائبه ولائمه في «شيء عجيب»:

الرَّاحُ شَيْءٌ عَجِيبٌ أنْتَ شَارِبُهَـــا * فَاشْرَبْ وَإنْ حَمَّلَتْـكَ الرَّاحُ أوْزَارَا

يَا مَنْ يَلُومُ عَلَى حَمْرَاءَ صافِيَـــــةٍ * صِرْ في الجِنَانِ وَدَعْنِي أسْكُنُ النَّارَا[3]

فالشّاعر الفنّان يضيق باللّوم الموجع، ولا يطيب له العيش إلاّ مع دواء الهموم وأنس النّفوس وصديقة الرّوح، وإنْ كان شربها ذنباً فـــ«ذنوبها نبيلة» شريفة لأنّ الخمرة في نظره شراب الأخيار الصّالحين.

1 المصدر نفسه، ص: 557.
2 أبو نواس، الدّيوان، ص: 7.
3 المصدر نفسه، ص: 111.

ولا يذهبنّ في اعتقادك أنّ الخمريات فنّ من نتاج النّفس العاشقة والخيال المجنّح فقط، وإنّما هي أيضاً ثمرة الثّقافة والتّصوّر العقليّ للعالم. ومفاد هذا التّصوّر أنّ الإنسان قادر على تحقيق جنّته في الدّنيا. فالشّاعر ينطلق من مبدأ أنّ الإنسان كائن حرّ وقمّة سعادته وكماله تكمن في العيش على الطّبيعة التي فُطِرَ عليها وهي حبّ الحياة ولذّاتها. لذلك كان شعره شعر الحياة شأنه شأن بشّار بن برد.

ولكن ماذا بعد ذبول زهرة الحياة؟

سؤال مزعج لعشّاق المرأة والخمرة. ولكنّه محيّر لمن يتأمّل في مصير الإنسان ومآله بعد الحياة. والمثال على ذلك أبو العتاهية الذي خصّص قسماً هامًّا من شعره لتصوير مأساة الإنسان. فما الجديد في زهدياته؟

III. شعر الموت: زهديّات أبي العتاهية

1. أصول الزّهد

كانت المعاني الأساسيّة للقصيدة الرّثائيّة في الشّعر الجاهليّ تدور حول تفجّع الرّاثي وحزنه، وكذلك بيان خصال الميّت ومناقبه؛ إلاّ أنّها كانت تتّخذ إلى جانب ذلك سياقاً مناسباً للحديث عن صروف الدّهر وتقلّبات الزّمان، فيقف الشّاعر وقفة تأمّل في منـــزلة الإنسان في الحياة وعبث الموت بالنّفوس والعباد.

ومن خلال رثاء الميّت تخليداً لذكراه يرثي الشّاعر الإنسانيّة عامّة، فيرتقي النّصّ إلى مستوى الكونيّة، فيصوّر مأساة الإنسان وهو يتمزّق بين الرّغبة في البقاء والرّهبة من الموت، بين أمل الخلود وحتميّة الفناء. فلا سبيل

إلى الهروب من الهلاك حتّى إن زُوِّدَ المرء بتميمة السّحر. يقول أبو ذؤيب الهُذَليّ[1] في رثاء أبنائه:

وَلَقَدْ حَرِصْتُ بِأنْ أدَافِعَ عَنْهُـــمْ * وَإذَا المَنِيَّـةُ أقْبَلَتْ لاَ تُدْفَـــعُ

وإذَا المَنِيَّـةُ أنْشَبَـتْ أظْفَارَهَــا * ألْفَيْـتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ[2] لاَ تَنْفَـــعُ[3]

يعيش المرء في دنياه بين الانسياق للرّغبة حيناً ومقاومتها حيناً آخر، بين التئام شمل أهله وتشتّته، يبتسم له الدّهر تارة ويكشف له عن أنيابه تارة أخرى إلى أن يختطفه الموت من بين صحبه فيتفجّعون عليه ويألمون. يقول الشّاعر ذاته:

وَالنَّفْسُ رَاغِبَـــةٌ إذَا رَغَّبْتَهَـــا * وَإذَا تُـرَدُّ إلَى قَلِيـلٍ تَقْنَـــعُ

كَمْ مِنْ جَمِيعِي الشَّمْلِ مُلْتَئِمِي الهَوَى * كَانُوا بِعَيْـشٍ نَاعِـمٍ فَتَصَـــدَّعُوا

فَلَئِـنْ فُجِـعَ الزَّمَـــانُ وَرَيْبُـــهُ * إنِّي بِأهْـــلِ مَوَدَّتِي لَمُفَجَّـــعُ

وَالدَّهْـرُ لاَ يُبْـقِي عَـلَى حَدَثَانِـــهِ[4] * جَونَ السَّرَاةِ[5] لَهُ جَدَائِدُ[6] أرْبَـــعُ[7]

ولّما قامت عقيدة الإسلام ديناً تعمّق إيمان النّاس بزيف الدّنيا وزوالها وبحتمية الموت، فكان الخلاص عندهم الأخذ من الدّنيا الكفاية، ومقاومة الهوى، واتّخاذ العمل الصّالح والمعروف ذخراً ليوم الحساب حتّى يفوزوا بالسّعادة في الآخرة.

---

1 شاعر جاهليّ مات أولاده في مصر بالطّاعون فرثاهم بقصيدة.

2 التميمة : كلام شبيه بالسّحر (تعويذة)، يقال لدفع الشرّ.

3 أبو زيد القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، ص: 241.

4 حدثانه : قصد أنّ الدّهر يُفني كلّ ما هبّ ودبّ في الأرض وكلّ ما يحدث مآله الهلاك.

5 جون السّراة: الأبيض والأسود. السراة: الظهر: عنى به حمار الوحش.

6 الجدائد: الأتن، وقيل خطوط في الظّهر.

7 أبو زيد القرشي، **جمهرة أشعار العرب**، ص: 242.

هذه التّأمّلات الجاهليّة والقيم الإسلاميّة كانت معان ثاوية في وعي النّاس وخواطر الشّعراء ثمّ أثمرت بعد زمن في مجال الأدب في العصر العبّاسيّ أو بعبارة أدقّ كان لها العطاء الخصب في مجال الشّعر إذ تحوّلتِ إلى غرض شعريّ قائم الذّات. والفضل في ذلك يعود إلى شاعر الحكمة أبي العتاهية.

إنّ لكلّ جديد أصولاً وجذوراً ينبثق منها ويتولّد عنها. فهذه التّأمّلات والعقائد التي كنّا نذكر مصدرها -نصوص الثّقافة والتّراث شعراً كانت أو نثراً (سجع الكهّان)- تصرّف فيها أبو العتاهية وتوسّع في معانيها على سبيل التّوليد والإبداع ففتح باباً من أبواب الأدب وفسح مجالاً شاسعاً من مجالات الإنشاء والتّأليف. فكانت الزّهديات.

هي لك إن شئت متعة ولذّة لسهولة عباراتها وجمال لغتها وسحر بيانها. وهي لك إن شئت حكَمٌ وعبَرٌ لما فيها من تعاليم ودروس تنبّه العقولَ وتوقظ النّفوس الغافلة عن حَقيقة الَدّنيا. ولذلك كان للزّهديات فضل على سائر أغراض الشّعر. فإذا لَزْمَ المَادح ممدوحه والمتغزّل عشيقته وشاعر الخمريات خمرته فإنّ أبا العتاهية وسّع آفاق أشعاره وفتح باب الكون بأسره ليتناول مأساة الإنسان وهو يتردّد بين الحياة والموت: موضوع جليل القدر، عظيم الشّأن تناوله اليونان في تراجيديّاتهم، والهند في حكمهم. وها هو ذا أبو العتاهية يردّده شعراً. وهكذا يبقى معين الشّعر أبداً حيًّا غزيراً ما دام الإنسان في الدّنيا، وما دام الموت يختطف أرواح العباد.

ولكن، لِمَ تزهَّدَ أبو العتاهية خلافاً لمعاصرَيْه بشّار وأبي نواس؟ هل أقبل على الحياةَ مثلهما عاشقاً ثمّ غلّب النّفس وركَن إلى العزلة والوحدة؟ ثمّ ما هي الصّورة التي رسمها للدّنيا والإنسان والموت؟ وما هو بالتّالي خلاص البشر في نظره؟

تلك إشكاليات نجيب عنها من خلال الزّهديات، وما قيل عن صاحبها من آراء نقديّة.

2. في أسباب الزّهـد

غريب أمر هذا الشّاعر! فقد تقلّب في حياته على حالين: كان في شبابه محبًّا للحياة ، مقبلاً على مباهجها ولذائذها، شأنه شأن بشّار وأبي نواس، يرتاد مجالس الأمراء، يحبّ الخمرة ويعشق جارية اسمها «عُتْبَة» وله معها قصّة معروفة. يقول:

يَا إِخْوَتِي إِنَّ الهَـــوَى قَاتِـــــلِي * فَيَسِّرُوا الأَكْفَـانَ مِنْ عَاجِـــــل

لاَ تَلُومُـوا فِي اتِّبَـــاعِ الهَـــوَى * فَإِنَّنِي فِي شُغْـــلٍ شَاغِـــــل

عَيْـنِي عَـلَى عُتْبَـــةَ مُنْهَلَّـــةٌ * بِدَمْعِهَـا المُنْسَكِـــبِ السَّائِـــل[1]

إلاّ أنّه فاجأ النّاس وصحبه بخيار العزلة والزّهد. فقاطع الدّنيا دون رجعة. وكم كان صعباً على نفسه هذا القرار! فقد أضناه وأرّقه، فظلّ ممزّقاً بين أمرين: نار الغواية ونور الهداية. والدّليل على ذلك خبر ورد في كتاب الأغاني للأصفهاني مفاده أنّ صديقاً له زاره يوماً وأخذ يطربه بالغناء ويشرب معه خمراً. قال: "فَغَنَّيْتُهُ وهَوَ يبْكي وَيَنْشجُ"[2]. وأضاف: "وما زال يقترح عليّ كلّ صوت غُنِّيَ به في شعره فأغنّيه ويشرب ويبكي"[3].

فالبكاء علامة تردّد ومعاناة نفسيّة تؤرّقه وتعذّبه. إنّه قلق من يقف على مفترقات طرق ولا يعرف أيّ طريق يسلك: هل يتبع الهوى والعاطفة فيلحق بـــ«فتيان الصّدق» في مجالس لهوهم أم يتّبع طريق العقل والزّهد؟

ولكنّه كان إلى الخيار الثّاني أميل وأقرب. وقد اختلف النّقّاد في تبرير هذا المسلك الذي سار فيه أبو العتاهية. فمنهم من رأى حبّه لـــ«عُتْبَة» سبباً

1 أبو العتاهية، **الدّيوان**، ص: 386.

2 عن شكري الفيصل، **أبو العتاهية: أشعاره وأخباره**، ط. 1965، ص: 48.

3 الأصفهاني، **الأغاني**، ج: IV، ص: 107–108.

لذلك. ومن هؤلاء نذكر مثلاً أنيس المقدسيّ في كتابه: «**أمراء البيان العربيّ**» وعبد اللّطيف شرارة في كتابه: «**أبو العتاهية**». فلقد أحبّ «عُتْبَةَ» حبًّا شديداً وهام بها حتّى أنّ الخليفة المهديّ جلده لأنّه ما انفكّ يذكرها في شعره ويشبّب بها. ومن أقواله فيها:

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى خَلِيلٍ * أصْبَحَ فِي كَفِّهِ شِفَائِي

صَيَّرَنِي حُبُّهُ غَرِيبًا * فِي غَيْرِ أَرْضٍ وَلاَ سَمَاءِ

أنْتِ بَلاَئِي وَأنْتِ شِفَائي * وَأنْتِ تَدْرِينَ ما دَوَائِي[1]

وكان فشله في هذا الحبّ مدعاة للإحساس بالخيبة والألم. لذلك كان قرار الابتعاد عن الدّنيا واليأس منها.

ويطرح الأستاذ المنجي الشملي في مقال له عن أبي العتاهية سؤالاً فيقول: أكان مدفوعاً إلى الزّهد باستعداد فطريّ؟.

هناك رأي يدعّم هذا التّوجّه. من ذلك ما رواه ابن منظور عن أبي مخلّد الطّائيّ، قال: "جاءني أبو العتاهية، فقال لي: «إنّ أبا نواس لا يخالفك، وقد أحببْتُ أن تسألَه ألاّ يقول في الزّهد شيئاً، فإنّي تركتُ له المديح والهجاء والخمر والرّقيق وما فيه من الشّعراء، وللزّهد شوقي»"[2].

إلاّ أنّ لأستاذ الشّملي لا يرتاح لهذا التّبرير ويرى أنّ زهد أبي العتاهية راجع إلى خيار عقليّ متولّد عن تبصّر وعن نظر. فهو "صاحب فكر ونظر، يلاحظ قلق المقاييس الأخلاقيّة في مجتمعه، وانهيار القيم الإنسانية"[3]. وهكذا

---

1 أبو العتاهية، **الدّيوان**، ص: 19.

2 عن المنجي الشملي، **مجلّة الفكر**، السنة: 11، العدد: 2، نوفمبر 1965. نقلا عن **الكتاب المدرسيّ لتلامذة السّنة الخامسة من التعليم الثانويّ**، ص: 365-366.

3 **المرجع السّابق**، ص: 370.

انضافت إلى الأزمة النّفسيّة أزمة المثقّف الذي يبحث عن قيم أصيلة ومبادئ عقليّة حكيمة في مجتمع متدهور. ولمّا رأى واقعه وواقع النّاس على غير ما يصبو وينشد "اختار لنفسه الغربة الكبرى على مضض وضيق بها، فكان زهده حصيلة خيبات شخصيّة وتأثّر عميق بمآسٍ اجتماعيّة وكبت لانفعالات نفسيّة تظافرت وتفاعلت، فأدّت بصاحبها إلى الثّورة الصّامتة إلى الزّهد"[1].

ويذهب الأستاذ المسعدي إلى رأي قريب من هذا الرّأي، فيرجع زهد أبي العتاهية إلى هذا الصّراع الذي عاشه طيلة ثلاثين سنة، صراع بين النّفس الجموح والعقل النّصوح، بين هوى الذّات ونزوعها إلى اللذّة من ناحية، والعقل الرّاشد الحكيم الذي يغلبها أبداً ويقاومها. فهي إذن "مأساة الصّراع القاتل بين النّفس وهواها وبين صاحب النّفس يغالبها لأنّه يرى أن إطلاق العنان لها لا يعقب إلاّ جوعاً ومسغبة وبؤساً بعد بؤس، فيركن إلى ضبط النّفس بقيد التّزهّد والقناعة"[2].

لذلك كانت نصوص الزّهديّات تدور معانيها حول حقيقة الحياة الدّنيا وحتميّة الموت ومأساة الإنسان وسبيل الخلاص في حياته.

3. تعاليم الزّهديات

أ. صفة الدّنيا

إذا كانت الدّنيا في أشعار بشّار وأبي نواس زاخرة بالخيرات والملذّات: مجالس طرب، حسناوات، خمريات وطبيعة جميلة خلاّبة... فإنّها

---

1 عن المنجي الشملي، مجلّة الفكر، السنة: 11، العدد: 2، نوفمبر 1965. نقلا عن الكتاب المدرسيّ لتلامذة السّنة الخامسة من التعليم الثانويّ، ص: 371.

2 محمود المسعديّ، مجلّة المباحث، عدد: 12، نقلا عن الكتاب المدرسيّ، ص: 359.

مع أبي العتاهية تأخذ وجهاً آخر: هي الرّذائل والشّرور؛ إنّها دار خوّانة وعاشقها عاشق للوهم والسّراب:

حُتُوفُهَا[1] رَصَدٌ وَعَيْشُهَا نَكَــــدُ ❊ وَرَغْدُهَا كَمَــدٌ وملْكُهَــــا دُوَلُ[2]

وهي أيضا:

دَارُ الفَجَائِــــعِ وَالهُمُــــومِ وَدَا ❊ رُ البُؤْسِ وَالأحْزَانِ وَالشَّكْــــوى[3]

تبدو لنا صورة الدّنيا من خلال هذين البيتين سوداويّة مظلمة، العيش فيها مليء بالهموم والمصائب، ولحظة السّعادة تعقبها أحزان ومآس، والمرء فيها مهدّد في كّل لحظة بمخاطر الموت والهلاك. إنّها دنيا القلق والاضطراب والتّقلّب في الأحوال والتّفكير المتواصل في الأزمات والنّكبات.

ولو نظرنا في المعنى اللّغويّ لكلمة «الدّنيا» لاكتشفنا حقيقة معناها، فهي الوضاعة والدّونية والنّقص، على عكس الآخرة في التّصوّر الدّينيّ فهي الرّفعة والكمال والخلود. لذلك نرى الشّاعر يطنب في ذمّها وبيان مساوئها. فالخير والشّر فيها عادات وأهواء:

الخيْرُ والشّــرُّ عَادَاتٌ وَأهْــــوَاءُ ❊ وَقَدْ يَكُـونُ مِنَ الأحِبَّاءِ أعْــــدَاءُ[4]

وهي دار منغّصـــة:

مَا زَالَتْ الدُّنْيَــــــا مُنَغِّصــــةً ❊ لَمْ يَخْـلُ صَاحِبُهَـا مِنَ البَلْـــوَى[5]

وإن كان فيها مباهج ومحاسن فهي سراب:

---

1 الحُتوف: المنايا أي الموت.

2 أبو العتاهية، الدّيوان، ص: 357.

3 أبو العتاهية، الدّيوان، ص: 22.

4 المصدر نفسه، ص: 11.

5 المصدر نفسه، ص: 22.

كَأنَّ مَحَاسِنَ الدُّنْيَا سَرَابٌ * وَأيُّ يدٍ تَنَاوَلَتِ السَّرَابَا

وَإنْ يَكُ مُنْيَةٌ عَجِّلَتْ بِشَيْءٍ * تُسَرُّ بِهِ فإنَّ لَهَا ذَهَابَا[1]

ولذلك فإنّ حياة الإنسان بؤس وتعب:

سُبْحَانَ مَنْ لَيسَ مِنْ شَيْءٍ يُعَادِلُهُ * إنّ الحَرِيصَ عَلَى الدُّنْيَا لَفِي تَعَبِ[2]

وإن أظهرتْ للإنسان يوماً الوفاء والإخلاص فسيكشف يوماً خيانتها:

دَارٌ بُلِيتُ بِحُبِّهَا * خَوَّانَةٌ لِمُحِبِّهَا[3]

ولذلك كان وجود الإنسان عنده شقاء في شقاء وحياته مأساة.

ب. مأساة الإنسان

قبل المأساة يكون وهم السّعادة الخالدة ينشأ الإنسان على حبّ الحياة فيعشق ويأمل ويبني قصوراً من الأحلام، ويستمتع بالصّبا والشّباب:

طَالَمَا احْلَوْلَى مَعَاشِي وَطَابَا * طَالَمَا سَحَبْتُ خَلْفِي الثِّيَابَا

طَالَمَا طَاوَعتُ جَهْلِي وَعَقْلِي * طَالَمَا نَازَعْتُ صَحْبِي الشَّرَابَا

طَالَمَا كُنْتُ أحِبُّ التَّصَابِي * فَرَمَانِي سَهْمُهُ وَأصَابَا[4]

ولكن سكر الشّباب وجنونه سرعان ما ينقضيان، وهوى الدّنيا ينتهي فإذا الآمال أضغاث أحلام، واليقين سراب، والحرص عبث، والحقيقة وهم.

---

1 المصدر نفسه، ص: 32.

2 المصدر نفسه، ص: 45.

3 أبو العتاهية، الدّيوان، ص: 63.

4 المصدر نفسه، ص: 52.

و لم ينته أبو العتاهية إلى الحقيقة المرّة إلاّ بعد أن أحبّ الدّنيا كغيره من ناس، وأقبل عليها عشقاً وخمراً ولهواً ومجوناً، ثمّ استفاق فصار له الزّمان مؤدّباً:

الآنَ يَا دُنْيَا عَرَفْتُكِ فَاذْهَبِي * يَا دَارَ كُلِّ تَشَتُّتٍ وَزَوَالِ

والآنَ صَارَ لِي الزَّمَانُ مُؤَدِّبَا * فَغَدَا عَلَيَّ وَرَاحَ بالأَمْثَالِ[1]

إنّ مأساة الإنسان تكمن في كونه يعيش من ولادته إلى مماته صراعاً بين أمرين: الخير والشرّ، الأمل واليأس، الحبّ والكره، الرّغبة والرّهبة، النّجاح والإخفاق، السّعادة والبؤس، الحقيقة والوهم، وهم الخلود والبقاء في هذه الدّنيا. يقضّي زمانه في البحث عن الكمال والرّاحة فيعمل ويشقى ويتعب ليرضي نفسه ويرضي الآخرين، ومن حيث يظنّ أنّه قد وصل إلى مراده وهدفه تُفتح له في الدّنيا أبواب أخرى وآمال جديدة، فيسعى في الأرض مجدّداً بشوق ورغبة. ولكن عبثاً يحاول فالموت يترصّده لينقضّ عليه في لحظة ما، لحظة الفاجعة. وهكذا يوضع حدّ لحياته. فهو إذن لعبة بين يدي القدر وفريسة يطاردها من حين لآخر. لذلك كانت صورته (الإنسان) في الزّهديات داعية إلى الشّفقة والعطف نظراً لضعفه وعجزه أمام سطوه الدّهر القهّار.

وقد عاش أبو العتاهية نفسه هذه التّجربة؛ فقضّى حياته يتقلّب من حال إلى حال، يظنّ نفسه غنيًّا وهو إلى الفقر أقرب، وما أن يستقرّ بأرض حتّى يفكّر في أخرى، ولكنّه عبثاً يحاول:

طَلَبْتُ المُسْتَقَرَّ بِكُلِّ أَرْضٍ * فَلَمْ أَرَ لِي بِأَرْضٍ مُسْتَقَرّا

أطَعْتُ مَطَامِعِي فاسْتَعْبَدَتْنِي * وَلَو أنَّنِي قَنَعْتُ لَكُنْتُ حُرّاً[2]

1 عن شكري الفيصل، **أبوالعتاهية: أشعاره وأخباره**، ص: 280.

2 أبو العتاهية، **الدّيوان**، ص: 168.

وإذا ما حصل على شيء سرعان ما يطمع في المزيد لأنّ نفسه لا تعرف القناعة، تحتقر ما لديها وتطلب الممتنع عليها:

رَأَيْتُ النَّفْسَ تَحْتَقِرُ مَا لَدَيْهَـــا * وَتَطْلُبُ كُلَّ مُمْتَنِعٍ عَلَيْهَـــا

فَإِنْ طَاوَعْتَ حِرْصَكَ كُنْتَ عَبْـدًا * لِكُلِّ دَنِيئَةٍ تَدْعُـو إِلَيْهَـــا[1]

فالإنسان إذن غرّ ومخدوع، بائس شقيّ، عزّه بائد وملكه زائل، ومصيره الفناء والموت.

ج. الموت باب

الموت خاتمة الحياة ونهاية الإنسان. تلك هي الحقيقة المرّة التي انبنت على أساسها كلّ الزّهديات ومضامينها. لذلك يجوز لنا القول إنّ الموت هو غرضها، لأنّ فيها رثاء للإنسان مطلقاً في كلّ زمان ومكان. فإذا كان الشّاعر العربيّ ينعى قريبه وحبيبه تفجّعاً عليه وتخليداً لخصاله فإنّ أبا العتاهية همّه أكبر ومراده أعلى لأنّه يعانق الإنسانيّة جمعاء ويعطي المسألة بعداً كونيًّا.

كلّ نفس ذائقة الموت. تلك هي الحقيقة التي نلاحظ من خلال مطالع القصائد وعناوينها. «كلّ حيّ إلى الممات يصير»، «لا عيش إلاّ الموت يقطعه»، «المرء يطلب والمنايا تطلبه»، «الموت باب وكلّ النّاس داخله»... وكلّها عبارات تقريريّة تثبت هذه الحقيقة المرعبة وتؤكّدها. فمن كان يعيش في نعمة نغّص عليه الموت:

نَغَّصَ المَوْتُ كُلَّ لَـذَّةِ عَيْـشٍ * يَا لَقَوْمِي للمَوتِ! مَا أَوْحَـاهُ[2]

ومن كان مسروراً بجمْعٍ أهله وخلاّنه «فكلّ جمْعٍ غَدًا شتات»:

---

1 المصدر نفسه، ص: 474.

2 أبو العتاهية، الدّيوان، ص: 475.

يَا لَلْمَنَايَـا وَيَا لَلبَيْـنِ والحَيْـــنِ * كُلُّ اجْتِمَاعٍ مِنَ الدُّنْيَا إلَى بَيْـــنِ

يَبْلَى الزَّمَانُ حَدِيثًا بَعْدَ بَهْجَتِـــهِ * والدَّهْـرُ يَقْطَعُ مَا بَيْنَ القَرِيبَيْـــنِ[1]

وإذا ما ابتهج المرء بمولود أو سُرَّ ببناء يُشيّده فكلّ ذلك إلى خراب وتراب:

لِـدُوا للمَوْتِ وَابْنُـــوا للخَـــرَابِ * فَكُلُّكُمْ يَصيـــرُ إلَى تَبَـــابِ

لِمَنْ نَبْنِي وَنَحْـــنُ إلَى تُـــرَابِ * نَصِيــرُ كَمَا خُلِقْنَا مِنْ تُـــرَابِ[2]

وهكذا نرى أن دوام الحال من المحال، فتصاريف الدّهر مَنون، والأيّام تنعى أهلها، ومن يطلب الدّنيا فقد غفل عن المنايا التي تطلبه وتترصّد فرصة إنشاب أظافرها فيه لتؤدّي إلى قبره. والقبور عند أبي العتاهية واعظة:

نفسِي زُورِي القُبُـورَ واعْتَبِرِيهَـــا * حَيْثُ فيهَا لِمَنْ يَزُورُ عِظَـــاتُ[3]

وَانْظُرْ كَيْفَ حَـالُ مَنْ حَلَّ فِيهَـــا * بَعْدَ عِـزٍّ وَهُمْ بِهَـــا أمْـــوَاتُ

حَرِصُوا، أمَّلُوا كَحِرْصِكَ يَا نَفْـــ * ـسُ ووَافَاهُم الحِمَـــامُ فَمَاتُـــوا[4]

فَالسُّرَاةُ[5] العِظَامُ مِنْهُمْ عِظَـــامُ * فِي بُطُونِ الثَّرَى حُطَامٌ رُفَـــاتُ

فَكَأَنْ قَدْ حَلَلْتَ فِي مَصْرَعِ القَـــوْ * مِ وَحَلَّتْ بِجِسْمِـــكَ المُثُـــلاتُ[6]

---

1 المصدر نفسه، ص: 436.

2 المصدر نفسه، ص: 46.

3 العظات: العبر والمواعظ.

4 الحمام: الموت.

5 السّراة: العظام، الجبابرة الأقوياء.

6 أبو العتاهية، الدّيوان، ص: 97.

ففي هذه الأبيات موعظة وعبرة نستخلصها من هذا التّقابل بين الحياة والموت، بين الماضي، فبعد العزّ والحرص والأمل كان الموت وصار العظام من النّاس حُطاماً ورُفاتاً تحت الثّرى... وهذه العِبَر أنارت سبيل الهدى فسار عليه:

وَالآنَ أَبْصَرْتُ السَّبِيلَ إِلَى الهُـــدَى * وَتَفَرَّغَتْ هِمَمِي عَنِ الأَشْغَـــــال[1]

فما المقصود بسبيل الهدى عند الشّاعر؟

د. سبيل الخلاص والنّجاة

إنّ الزّهديات خبر عن الإنسان في هذه الدّنيا ومآله في النّهاية. وهي إلى ذلك هداية إلى سبيل النّجاة والخلاص. والخلاص عند شاعرنا هو أفضل الزّهد:

لاَ يُعْجِبَنَّكَ يَ ذَا، حُسْنَ مَنْظَـــرَةٍ * لَمْ يَجْعَلِ اللهُ فِيهَا حُسْنَ مَخْبَـــرَة

خَيْرُ اكتِسَابِ الفَتَى مَا كَانَ مِنْ عَمَلٍ * ذَاكَ، وَصَبْرٌ علَى عُسْـــرٍ وَمَيْسَـرَة

وَأفضلُ الزُّهْدِ زُهْدٌ كَانَ عَنْ جِـــدَةٍ * وَأَفْضَلُ العَفْـوِ عَفْوٌ عِنْـــدَ مَقْـــدُرَة

لاَ خَيْرَ، لاَ خَيْرَ للإِنْسَانِ فِي طَمَعٍ * يَصِيرُ مِنْـــــهُ إِلَى ذُلٍّ وَمَحْقَـــرَة

أَسْتَغْفِرُ اللهَ مِنْ ذَنْبِـي وَأَسْأَلُـــــهُ * عَيشًا هَنِيًّـا بِأَخْـــــلاقٍ مُطَهَّـــرَة[2]

وهكذا يتحوّل شعر الرّجل من مستوى الخبر عن الإنسان إلى مستوى الدّعوة، فله هدف ورسالة إنسانيّة نبيلة يدعو النّاس إلى اعتناقها رغبة منه في إصلاح الدّنيا وهداية المرء إلى الفضيلة. فهو المصلح المرشد النّاصح؛ ولذلك نراه يكثر من وسائل التّواصل المباشر مع سامعيه أو قارئيه. ونعني

---

1 المصدر نفسه، ص: 325.

2 المصدر نفسه، ص: 98.

بذلك وسائل الإنشاء، فإذا هو يستعمل حيناً النّداء «يَا رَاكِبَ الغيِّ» لغاية تنبيه الإنسان من غفلته، وحيناً آخر يوظّف الاستفهام «أَلَمْ تَرَ هَذَا المَوْتَ يَسْتَعْــرِضُ الخَلْقَــا؟»، أو «أَلاَ أَنْتَ مَتَى تَتُــوبُ؟»، وكذلك التّعجّــب: «يَا عَجَبًا للنَّاسِ لَوْ فَكَّروا!» وذلك لغاية التّعبير عن الاستنكار والاستغراب، وبالتّالي يقنع النّاس بوجاهة رأيه.

إلاّ أنّ هذا الوعظ يتجلّى بصفة أكثر وأقوى من خلال طغيان صيغ الأمر والنّهي في المدوّنة، وذلك في العناوين والمطالع: "دَعِ النَّاسَ والدُّنْيَا»، «البدار البدار بالعمل الصّالح»، «اصبر علىنوب الزّمان»، «لا تعشق الدّنيا» وغيرها من الأمثلة العديدة التي يدعو فيها إلى الصّبر (اصبر لكلّ مصيبة) والتّقوى (تمسّك بالتقوى) والتّوبة (يا نفس توبي) والقناعة (القناعة غنى النّفس) وعيش الكفاف والعفّة. يقول:

اهْرُبْ بِنَفْسِكَ مِنْ دُنْيَا مُضَلِّلَــــةٍ * قَدْ أَهْلَكَتْ قَبْلَكَ الأَحْيَاءَ وَالمِلَـلاَ[1](2)

ويقول أيضا:

تَمَسَّـــــكْ بالتُّقَـى حَتَّـى تَمُوتَـــا * وَلاَ تَدَعْ الكَـلاَمَ وَلاَ السُّكُوتَـــــا

فَقُلْ حَسَنًـــا، وَامْسِكْ عَنْ قَبِيــحٍ * وَلاَ تَنْفَـكُّ عَنْ سُوءٍ صَمُوتَـــــا[3]

بل ذهب الأمر بالشّاعر إلى حدّ تفضيل الوحدة ودعوة النّاس ضمناً إليها:

بَرِمْـتُ بالنَّـــاسِ وَأَخْلاَقِهِــــمْ * فَصِرْتُ أَسْتَأْنِــسُ بالوحْـــدَةِ[4]

---

1 الملا: الملل، والمعنى الدّيانات والعقائد.

2 أبو العتاهية، الدّيوان، ص: 351.

3 المصدر نفسه، ص: 85.

4 أبو العتاهية، الدّيوان، ص: 154.

وهكذا تكتمل رؤيتنا النّقديّة للزّهديات. فما قلناه عن أبي نواس وبشّار ينطبق على بشّار من حيث أنّ النّصوص تبدو منفصلة مستقلّة بذاتها، ولكنّها تتكامل وتنسجم مع بعضها البعض لتعبّر عن وحدة التّجربة الشّعريّة ووحدة النّظرة إلى الحياة، فخلاصة الزّهديّات هي التّالية: الدّنيا سراب، وحياة الإنسان فيها مأساة، ومصيره إلى التّراب. أمّا الخلاص فالزّهد والعفّة والفضيلة. فهذه المعاني معروفة مألوفة في الشّعر قبل أبي العتاهية، ولكنّ إبداعه يكمن في التّوسّع فيها وتوليدها وتحويلها من أقوال عابرة إلى نصوص شعريّة بليغة خالدة.

خاتمة الفصل الثّالث

بين الشّعر الجاهليّ والشّعر المحدث توجد طريق رابطة بينهما وهي الطّريق التي تتضمّن أغراض الشّعر ومواضيعه من مدح وهجاء وفخر ونسيب ووصف للخمرة والخيل والدّيار... ولم يخرج الشّعراء المحدثون عن هذا المذهب بل اتّبعوه وجعلوه مجال أعمالهم الشّعريّة ولكن بالتصرّف فيه.

فبشّار بن برد لم يبدع غرض الغزل (سبقه في ذلك عمر بن ربيعة وشعراء الحجاز الذين حوّلوا النّسيب إلى غرض وهو الغزل)، وإنّما أبدع في مبانيه ومعانيه ومضامينه. أمّا أبو نواس فقد صيّر وصف الخمرة الذي كان يتمّ في بعض أبيات القصيدة المدحيّة أو الفخريّة في الشّعر الجاهليّ إلى غرض بل مذهب شعريّ قائم الذّات. وكذا الشّأن بالنّسبة إلى أبي العتاهية، فقد توسّع في تأمّلات شعراء الرّثاء في الحياة والموت، ونظر في حكَمِ الإسلام وعِبَرِه، ثمّ جعلها مقصداً من مقاصد الشّعر وغرضاً من أغراضَه، فكانت الزّهديَات وكان لكلّ واحد تجديده.

جديد بشّار وأبي نواس كان في تمرّدهما على أخلاق المجتمع وعقائده المقدّسة. حاول الأوّل أن يجعل من الحبّ والجمال والحرّية الفرديّة قيم الحياة

وجوهرها من خلال حديثه عن المرأة في غزله. أمّا جديد الثّاني فكان إبداعه لعالم الخمرة بمختلف مكوّناته وأوصافه. فسعى إلى تحويل ما هو حرام إلى حلال، وما هو بدعة وضلالة إلى عقيدة ودين مقدّس، ونعني بذلك الخمرة. فالجديد عندهما إذن هو إحداث ثورة قيم ومبادئ تتعارض مع عقائد المجتمع ومقدّساته الثّابتة. وكان تجديد أبي العتاهية يكمن في تعميق النّظر في حكم القدامى وتأمّلاتهم في صفة الدّنيا ومأساة الإنسان وحتمية الموت. ثمّ وجّه الإنسان إلى سبيل الخلاص وهو الزّهد والعمل الصّالح لنيل الثّواب في الآخرة. فكان شاعر الموت وشاعر القلق والحيرة أيضا إزاء المصير، مصير الإنسان ومأساته.

الباب الثّالث

تحليل نماذج شعريّة

- بشّار بن برد

«كأنّها صنم»

- أبو نواس

«ليلة في خمّارة»

- أبو العتاهية

«الشّقيّ من غرّته دنياه»

نموذج تطبيقيّ عدد: 1

«كأنّها صنم» - بشّار بن برد

يَا حُـبّ إنَّ دَوَاءَ الحُـبِّ مَفْقُـودُ *	إلاَّ لَدَيْكِ، فَهَلْ مَا رُمْتَ مَوْجُـودُ؟
قَالَتْ: عَلَيْكَ بِمَنْ تَهْوَى، فَقُلْتُ لَهَا: *	يَا حُبَّ فُوكِ الهَوَى وَالعَيْنُ وَالجِيدُ
لاَ تَلْعَبِي بِحَيَاتِي وَاقْطَعِي أَمَلِي *	صَبْرًا عَلَى المَوْتِ، إنَّ المَوْتَ مَوْرُودُ
رُؤْيَاكِ تَدْعُو المَنَايَا قَبْلَ مَوْقِتِهَا *	وَإنْ تُنِيلِي فَنَيْلُ مِنْكِ مَخْلُودُ
أَنْتِ الأَمِيرَةُ فِي رُوحِي وَفِي جَسَدِي *	فَابْرِي وَرِيشِي، بِكَفَّيْكِ الأَقَالِيدُ
مَا كُنْتُ أَوَّلَ مَجنُونٍ بِجَارِيَةٍ *	تَسَفَّهَتْ لُبَّهُ وَالمَرْءُ صِنْدِيدُ
تَغْدُو ثِقَالاً وَتُمْسِي فِي مَجَاسِدِهَا *	كَأَنَّهَا صَنَمٌ فِي الحَيِّ مَعْبُودُ
نَامَتْ وَلَمْ أَلْقَ نَوْماً بَعْدَ رُؤْيَتِهَا *	هَلْ يَنَامُ سَخِينُ العَيْنِ مَعْمُودُ؟
يَا حُسْنَ حُبَّى إذَا قَامَتْ لِجَارَتِهَا *	وَفِي الرَّوَاحِ هَضِيمُ الكَشْحِ أُمْلُودُ
كَأَنَّهَا لَذَّةُ الفِتْيَانِ مُوفِيَةً *	وَسَكْرَةُ المَوْتِ إنْ لَمْ يُوفَ مَوْعُودُ
تُؤْتِيكَ مَا شِئْتَ مِنْ عَهْدٍ وَمِنْ عِدَةٍ *	فَالوَعْدُ دَانٍ وَبَابُ النَّيْلِ مَسْدُودُ
قَدْ صَرَّدَتْ هَامَتِي حُبَّى بِبُخْلَتِهَا *	مَا خَيْرُ عَيْشِ الفَتَى وَالكَأْسُ تَصْرِيدُ[1]

1 بشّار بن برد، الدّيوان، جزء، II ، ص: 2667-268.

تمهيد

يتّسم شعر الغزل عند بشّار بالثّراء والتّنوّع. فمن النّصوص نصوص تتميّز بطابع المغامرة وتحقيق الوصال مع الحبيبة، ومنها ما يكون تغنّيًا بمفاتن جسدها، ومنها ما يكون تصويراً لعذاب العشق والصّبابة. وقد نجد هذه المعاني مجتمعة في نصّ واحد. وفي هذا الإطار يندرج قصيد «كأنّها صنم» المأخوذ من الجزء الثّاني من ديوان بشّار بن برد، وبالتّحديد من الصّفحات السّابعة والسّتّين والثّامنة والسّتّين والتّاسعة والسّتّين بعد المائتين.

الموضوع

يصوّر الشّاعر عشق واستعطافه لحبيبته مع بيان أثر سحر الجمال في نفسه.

البناء

- 1 ← 7: صورة العاشق.
- 8 ← 12: صورة المعشوق.

ملاحظات

- الوحدتان تتبادلان بعض المعاني، ولذلك فإنّ هذا التّقسيم منهجيّ لا غير وهو لضرورة التّحليل.
- بُنيَ النّصّ وفق منطق مغاير لمنطق الواقع على أساس أنّ الجمال سبب للعشق. ولكنّ الشّاعر بدأ بالنّتيجة وأجّل السّبب للوحدة الثّانية. ذلك هو الشّعر بناء وفق منطق الفنّ لا وفق منطق التّجربة كما عاشها الشّاعر في الواقع.

■ التّحليل

I. صورة العاشق

وظّف الشّاعر لبيان هذه الصّورة مجموعة من الأساليب الفنّيّة.

1. الإنشاء

- النّداء: وظيفته الاستعطاف.
- الاستفهام: وظيفته التّمنّي.
- النّهي والأمر: وظيفتهما الرّجاء.

كثيراً ما تبدأ النّصوص الغنائيّة الوجدانيّة بالإنشاء لأنّه يعبّر عن حالة انفعال وصراع نفسيّ أي التّعبير عن إحساس الذّات تجاه الموضوع الموصوف.

2. الخبر

- جمل اسميّة تقريريّة:
  - «إنّ»: التّأكيد.
  - الحصر: الاستغراق في المعنى.
  - الشّرط: التّلازم بين اللّقاء والخلود،
  - النّفي: وظيفته الإثبات (ما كنتُ...).

3. العلاقة بين الإنشاء والخبر

أ. الإنشاء

- الاستفهام: موقف الاحتجاج على الحبيب.
- الطّلب: طلب الوصال.
- أمّا الخبر: فهو للحجاج والتّبرير لغاية الإثبات والإقناع.

- الإنشاء: خطاب القلب، أمّا الخبر فخطاب العقل.

4. البديع

- **حسن التّشبيه:** تشبيه فمها وعينها وجيدها بالهوى. وجه الشّبه الحب والجمال.
- **الاستعارة:** «إبري وريشي»، يبري من برى السّهم يبريه إذا قوّم العود المعدّ للنّيل. و«يريش» من راش أي ألصق الرّيش في السّهم ليخفّ عند الرّمي والاستعارة هنا تمثيليّة بمعنى افعلي ما شئت بي.
- **المقابلة:** ولّدت ثنائيّة الدّاء الموجود والدّواء المفقود مجموعة من الثّنائيّات في النّصّ: ثنائيّة الحبّ الموجود وباب النّيل المسدود، وثنائيّة الحياة والموت (المنايا) وثنائيّة الجنون والتّعقّل (ضديد).
- **التّرديد:** يا حبّ / يا حبّ – هوى / هوى – نيل / نيل – الموت / الموت...
- وظيفة التّرديد:
  - إبداع الموسيقى والإيقاع.
  - إعادة المعنى للتّأكيد والإثبات ثمّ التّأثير.
  - يعزّز التّرديد ويدعّم بأسلوب الجناس: «الحبّ» و«حُبًّ». ليس للمعشوقة من اسمها إلاّ الدّالّ. أمّا المدلول فمفقود. أخذت من الحبّ اسمه وتركت معناه لأنّها حرمت الشّاعر من الوصال ولذّة هذا العشق. وهذا يحيلنا على معاني الوحدة وقوامها صورة العاشق. وتتمثّل في تصوير حالته النّفسيّة.

- نواة المعنى في الوحدة قوله: «دواء الحبّ مفقود» وقامت بقيّة الأبيات بتفجير هذه النّواة الكبرى إلى نُوًى صغرى على سبيل التّوسّع في المعنى الأساس وترديده بطرق مختلفة تفصيلاً وتجزيئاً. ففقدان دواء الحبّ يعني: اللّعب بحياته والعبث بعواطفه ممّا أدّى إلى تمنّي النّوال والإشراف على

الموت. والموت هنا بالمعنى المجازيّ والمقصود به تعذيبه وتحويل حياته إلى جحيم. كما يعني ذلك الجنون، أي فقدان الوعي والرّشد وعدم القدرة على السّيطرة على كيانه. فقد غَمَر حبُّها كامل جوارحه وتمكّن من روحه.

والسّؤال الآن لِمَ كلّ هذا الهيام والتّهيام إلى حدّ الموت؟ ذلك ما تفصح عنه الوحدة الثّانية.

II. صورة المعشوقة

وظّف الشّاعر مجموعة من الأساليب لرسم ملامح هذه الصّورة:

- **التّشبيه:** تشبيه المعشوقة بالصّنم: منـــزلتها كمنـــزلة الآلهة: هناك تقديس وتأليه. هي لذّة الفتيان وسكرة الموت: هي الدّاء والدّواء أي اللّذّة والألم والعذوبة والعذاب.
- **الاستعارة:** باب النّيل، صرّدت هامتي (رأسي) والمقصود بخلها.
  - وظيفة الاستعارة:
    - حسن الكلام والإبداع
    - الإيحاء والتّلميح
    - الإيجاز والمبالغة...
- **الإيحاء بالصّورة عن طريق الإيقاع:**
  - التّرديد، موفية / توفي / موعود / الوعد.
  - الجناس: عهد / عدة.

تفاعلت هذه الأساليب لأداء وظيفتين هما الجمال والكمال: جمال الكلام وكمال صورة المرأة. وهي نوعان:

- صورة حسّيّة: كمال الحسن: ثقال، هضيم الكشح (ضمور البطن)...
- صورة معنويّة: الإخلاف بالوعد، البخل بالوصال وانعدام النّوال.

- البيت 10: جمع بين الصّورتين: جسدها لذّة الفتيان وروحها سكرة الموت. هناك تقابل بين كرم جسدها حسناً، وبخل روحها صدًّا. هي حياة الفتيان في لذاذة حسنها وهي موهّم لأنّها تشعل نار الرّغبة ولا تطفئها. توقظ الإحساس بالحياة ولكنّها لا تترك إلاّ أثر الإحساس بالموت.

☐ التّأليف

النّصّ قائم على تقابل بين صورتين: صورة العاشق والمعشوقة: جمالها ليس له مثيل ولكنّ العاشق حبّه مستحيل، الحبّ موجود ولكنّ الوصال مفقود.

■ الخاتمة

- صورة العاشق وصورة المعشوقة تقليديّتان. نجدهما في شعر العصر الجاهليّ وشعر العهد الأمويّ (شعر الغزل). ولكنّ الجديد يكمن في إبداع العبارة والصّورة القائمتين على أساليب البديع.

نموذج تطبيقيّ عدد: 2

«ليلة في خمّارة» - أبو نواس

دَعِ الرَّبْعَ، مَا لِلرَّبْعِ فِيكَ نَصِيبُ،	وَمَا إِنْ سَبَتْنِي زَيْنَبُ وَكَعُوبُ
وَلَكِنْ سَبَتْنِ البَالِيلِيَّةُ، إِنَّهَا	لِمِثْلِيَ فِي طُولِ الزَّمَانِ سَلُوبُ
جَفَا المَاءُ عَنْهَا فِي المِزَاجِ لأَنَّهَا	خَيَالٌ، لَهَا بَيْنَ العِظَامِ دَبِيبُ
إِذَا ذَاقَهَا مَنْ ذَاقَهَا حَلَّقَتْ بِهِ،	فَلَيْسَ لَهُ عَقْلٌ يُعَدُّ، أَدِيبُ
وَلَيْلَةِ دَجْنٍ قَدْ سَرَيْتُ بِفِتْيَةٍ	تُنَازِعُهَا نَحْوَ المُدَامِ قُلُوبُ
إِلَى بَيْتِ خَمَّارٍ، وَدُونَ مَحَلِّهِ	قُصُورٌ مُنِيفَاتٌ لَنَا، وَدُرُوبُ
فَأَبْدَا لَنَا صَهْبَاءَ، تَمَّ شَبَابُهَا،	لَهَا مَرَحٌ فِي كَأْسِهَا، وَوُثُوبُ
فَلَمَّا جَلاَهَا لِلنَّدَامَى بَدَا لَهَا	نَسِيمُ عَبِيرٍ سَاطِعٍ، وَلَهِيبُ
وَجَاءَ بِهَا تَحْدُو بِهَا ذَاتُ مِزْهَرٍ،	يَتُوقُ إِلَيْهَا النَّاظِرُونَ، رَبِيبُ
كَثِيبٌ، عَلاَهُ غُصْنُ بَانٍ، إِذَا مَشَى،	تَكَادُ لَهُ صُمُّ الجِبَالِ تُنِيبُ
فَمَا زَالَ يَسْقِينَا بِكَأْسٍ مُجِيدَةٍ	تُوَلِّي، وَأُخْرَى بَعْدَ ذَاكَ تَؤُوبُ
وَغَنَّى لَنَا صَوْتًا بِلَحْنٍ مُرَجَّعٍ،	"سَرَى البَرْقُ غَرْبِيًّا فَحَنَّ غَرِيبُ"
فَمَنْ كَانَ مِنَّا عَاشِقاً فَاضَ دَمْعُهُ	وَعَاوَدَهُ بَعْدَ السُّرُورِ نَحِيبُ
فَمِنْ بَيْنِ مَسْرُورٍ، وَبَاكٍ مِنَ الهَوَى	وَقَدْ لاَحَ مِنْ ثَوْبِ الظَّلاَمِ غُيُوبُ

وَقَدْ غَابَتِ الشِّعْرَى العَبُورُ، وَأَقْبَلَتْ * نُجُومُ الثُّرَيَّا بالصَّبَــاحِ تَثُــوبُ[1]

التّمهيد

كانت الخمرة عند شعراء الجاهليّة موضوعاً من مواضيع الشّعر. يتغنّى بها الشّاعر في الفخر فتملأ نفسه نشوة وقوّة، ويتغنّى بها أيضاً في المدح فيطرب ممدوحه ويمتّعه بمحاسنها وينشيه بأثرها السّحريّ في النّفوس. ولمّا جاء أبو نواس صيّرها غرضاً من أغراض الشّعر وتوسّع في أوصافها ومعانيها وحمله الافتتان بها إلى حدّ شدّ الرّحال باحثاً عنها راغباً في الإقامة بعالمها.

في هذا الإطار يندرج هذا النّصّ بعنوان «ليلة في خمّارة» المأخوذ من ديوانه وبالتّحديد من الصّفحة الثّالث والأربعين بعد المائة إلى الصّفحة الرّابعة والأربعين بعد المائة.

الموضوع

النّصّ حكاية شعريّة جمعت بين سرد رحلة البحث عن الخمرة ووصف محاسنها وعالمها.

البناء:

- 1 ← 4: الوقفة الخمريّة بديلاً.
- 5 ← 7: رحلة البحث عن الخمرة.
- 8 ← 15: وصف عالم الخمرة.

■ التّحليل

I. الوحدة الأولى

أ. استهلال إنشائيّ أردفه الشّاعر بأساليب خبريّة

1 أبو نواس، الدّيوان، ص: 43–44.

- الأمر: «دَعْ»: يعبّر عن موقف وطلب. وجه الكلام أمر وقفاه نهي: هناك دعوة إلى العدول عن التّقليد الشّعريّ المتمثّل في الوقفة الطّلليّة.

ب. الخبر

- ما النّافية للجنس (الرّبع) (إن زائدة).
- الاستدراك: لكن

- الاستدراك: «لكن»
- الإثبات: «إنّ»

وظيفتهما طرح البديل الشّعريّ.

- علاقة الإنشاء بالخبر: الإنشاء طلب والخبر تبرير له.
- المراوحة بين ضمير المخاطب وضمير المتكلّم: وهو في الحالتين يخاطب ذاته. وهذا يعرَف بأسلوب التّجريد، وهو "إخلاص الخطاب للغير والمقصود هو الذّات. وقد دأب الشّعراء على استهلال نصوصهم به.

ج. ما الغاية من هذا الأسلوب؟

- هو أوّلاً طريقة فنّيّة لابتداء الكلام وفتح باب الشّعر.
- وهو أيضاً أسلوب لجلب السّامع ومشاركته سحر الخمرة، ولكن أين يكمن هذا السّحر؟

د. صورة الخمرة وأثرها في النّفس

- التّشبيه: هي الخيال: أي روح سام لطيف (جفا الماء عنها).
- الاستعارة: «حلّقت به»: الارتقاء بالرّوح إلى عالم خياليّ وتحريره من الجسد والوعي والعقل. والعقل هنا بمعنى العقال الذي يشدّ الذّات إلى الحياة الرّتيبة المألوفة. فدبيبُها في النّفس يمثّل فعلَ تَسَامٍ وارتقاء إلى عالم البهجة والسّرور والانشراح. ما هي وظيفة وصف الخمرة هنا؟

هي طريقة غير مباشرة للتّنفير والتّرغيب في الوقت ذاته: التّنفير من التّقاليد الشّعريّة البدويّة والتّرغيب في مذهب شعريّ جديد. وهذا يضمر موقفاً حضاريًّا يتمثّل في رفض حياة البداوة وعالمها والدّعوة إلى حياة المدينة. فالأولى طللها موحش ونسيبها حرمان وبكاء على ماض ولّى وانتهى، والثّانية احتفال بجمال الحياة ومباهجها. لذلك نراه يتجشّم الرّحلة إليها.

II. الوحدة الثّانية: الرّحلة

- يُوحي البيتان بالاتّباع لرحلة الشّعراء القدامى في الصّحراء: الشّكل تقليديّ ولكنّ روحه جديد:
  - ليلة دجن ← «وليل كموج البحر» (امرؤ القيس).
  - فتية ← الفتى الجاهليّ.
  - إلى ← حرف جرّ يفيد في البناء القديم الاتّجاه إلى الممدوح.
- لكن هناك تحوّل في الدّلالة. لم يعد اللّيل خطراً ومعاناة بل صار أمناً ولذّة (قصور). ولم يعد مشغل الفتية الحماسة والفروسيّة بل مشغلهم الخمْرة، وكذلك غدا المقصد دار الخمّار لا قصر الممدوح (تنازعها قلوب). وهذا النّزوع إلى الخمرة هو الذي جعل الرّحلة موجزة ومختصرة.

III. الوحدة الثّالثة: عالم الخمرة

ويمكن تقسيم هذه الوحدة إلى وحدات جزئيّة: صورة الخمرة، صورة السّاقي وسحر لخمرة.

1. صورة الصّهباء.

- هي صورة تتجاوب فيها الحواسّ: اللّون (صهباء)، الرّائحة (نسيم وعبير) والنّظر (ساطع لهيب). وقد استعمل الاستعارة للتّشخيص: تمّ شبابها،

صرح، وثوب: الخمرة إذن نور وشباب وحياة، لذلك هانت الرّحلة من أجلها. ويعَدُّ التّشخيص من أهمّ الأساليب التي توسّع بها الشّاعر معاني الخمرة وعالمها.

2. صورة الصّهباء

بيْن الخمرة وساقيها علاقة انسجام أساسها الحسن والجمال. وكان الوصف وصفيْن:

- وصفاً تلميحيًّا يتمثّل في قول الشّاعر «يتوق إليها النّاظرون». ففي السّاقية حسن خلاّب وانجذاب عفويّ لمُثير يَسلب النّظرَ.
- وصفاً تصريحيًّا: – «الكثيب» ← طَراوة ونعومة.
  - «غصن بان» ← القدّ والقوام.
  - «الجبال تنيب» ← سحر قويّ جبّار (الجبال). وهذا يحيلنا على الوحدة الثّالثة.

3. سحر الخمرة

- هناك تكامل بين الوصف والسّرد: بين الأحوال والأفعال.
  - الأفعال: غنّى، فاض الدّمع (الطّرب).
  - الأوصاف: كأس تؤوب + صوت مرجّع: سرور ≠ نحيب.
- هناك تكامل آخر بين جمال الجلسة وجمال الكلام الواصف لها: حسن الدّالّ وحسن المدلول.
- البديع: الإيقاع
- التّوافق بين التّرديد الدّالّيّ والتّرديد المدلوليّ: كأس تؤوب وصوت مرجّع.

- التّرديد في العبارة الشّعريّة يوازيه تكرار الأفعال في الجلسة الخمريّة. وقد تعزّز هذا الإيقاع بأساليب بديعيّة أخرى هي الجناس: غربيّ: غريب، والمقابلة «مجدّة» . «دؤوب». والاستعارة: «فاض دمعه»، والتّضمين: (عجز بيت 12)... كلّ هذا الأساليب تفاعلت لرسم صورة المجلس حتّى تتلاءم لغة الوصف مع الموصوف.
- تأثير الخمرة: نحن إزاء مقابلة طريفة: ما هو فعل الخمرة في النّفس: سرور وبهجة أم بكاء ونحيب؟ الخمرة مثير نفسيّ يحرّر الذّات من أثقالها. إنّها أعمق من تخدير العقل وذهاب الوعي، هي تجربة روحيّة تمّحي فيها الحدود بين الأضداد فيصبح البكاء والسّرور شيئاً واحداً.
- البيت الختاميّ قفل سرديّ يغلق الحكاية: ففعلاَ «غَابَ» و«أَقْبَلَت النّجوم»: فعلان يعلنان عن انغلاق عالم الخمرة.

إذا كان اللّيل زمن انفتاح المحفل الخمريّ وعالم الرّوح والخيال الذي يحقّق البهجة والسّرور فإنّ الصّبح زمن عودة الوعي والعقل إلى عالم النّاس وهو عدوّ الذّات وضديدها باعتبار أنّ العالم الخارجيّ يوجب عليها مغادرة «داخليّتها» وحرّيتها للدّخول في عالم القيود والرّتابة.

☐ استنتاجات

- تتميّز الصّورة الشّعريّة بالصّبغة الحسّيّة: هناك أفعال تخاطب الحواسّ لتكثيف ما يسمّى بالإغراء والإثارة. الأفعال نفسيّة: سلب – سبى – نازع – يتوق...
- يقوم النّصّ على حركتين متزامنتين: حركة تدمير وحركة بناء.

– حركة تدمير: دعا الشّاعر إلى العزوف عن الرّبع الدّارس (الطّلل) وترك المرأة الوهميّة الخياليّة (زينب / كعوب) كما يحدث في النّصوص الفخريّة والمدحيّة القديمة... وكذلك يقصي الشّاعر صورة الرّحلة

التّقليديّة في الصّحراء بأهوالها وشقائها، ويعوّض المقصد القديم (مدح أو فخر) بمقصد آخر. وهذا يحيلنا على البناء.

- حركة البناء: وتتمثّل في تعويض العناصر السّابقة بغرض جديد: سحرها وجمالها وروعة عالمها. فهناك تأسيس لمذهب شعريّ حديث يضمر موقفاً يقوم على النّفور من عالم البادية وعشق المدينة وخاصّة عالم اللّهو والمتعة. وهذا يحيلنا بدوره على موقف فكريّ متمرّد على الدّين ومحرّماته: موقف يدعو إلى الحرّية والنّزوع إلى المباهج الدّنيويّة.

■ الخاتمة

كلّ هذا لا يعني انهيار البنية الشّعريّة القديمة وإنّما هو بناء موازٍ لمذهب القدامى، ذلك أنّنا نجد للشّاعر قصائد مدحيّة تستَجيب للبناء الذي دأب عليه شعراء الجاهليّة. نخرج من هذا أنّ الشّاعر المحدث يستجيب للأصول الشّعريّة عند القيام بمهنته وهي المدح، وينطلق حرًّا حينما يخلو لذاته في الخمريّات أو الغزل.

نموذج تطبيقيّ عدد: 3
«الشّقيّ من غرّته دنياه» – أبو العتاهية

الدَّهْرُ ذُو دُوَلٍ، وَالمَوْتُ ذُو عِلَلٍ، * وَالمَرْءُ ذُو أَمَلٍ، وَالنَّاسُ أَشْبَاهُ
يَا بَائِعَ الدِّينِ بِالدُّنْيَا وَبَاطِلِهَا، * تَرْضَى بِدِينِكَ شَيْئاً لَيْسَ يَسْوَاهُ
حَتَّى مَتَى أَنْتَ فِي لَهْوٍ وَفِي لَعِبٍ، * وَالمَوْتُ نَحْوَكَ يَهْوِي، فَاغِرًا فَاهُ
مَا كُلُّ مَا يَتَمَنَّى المَرْءُ يُدْرِكُهُ، * رُبَّ امْرِئٍ حَتْفُهُ فِيمَا تَمَنَّاهُ
إِنَّ المُنَى لَغَرُورٌ، ضِلَّةٌ وَهَوًى، * لَعَلَّ حَتْفَ امْرِئٍ فِي الشَّيْءِ يَهْوَاهُ
تَغْتَرُّ لِلْجَهْلِ بِالدُّنْيَا وَزُخْرُفِهَا * إِنَّ الشَّقِيَّ لَمَنْ غَرَّتْهُ دُنْيَاهُ
كَأَنَّ حَيًّا، وَقَدْ طَالَتْ سَلَامَتُهُ، * قَدْ صَارَ فِي سَكَرَاتِ المَوْتِ تَغْشَاهُ
وَالنَّاسُ فِي رَقْدَةٍ عَمَّا يُرَادُ بِهِمْ، * وَلِلْحَوَادِثِ تَحْرِيكٌ، وَإِنْبَاهُ
كَمْ مِنْ فَتًى قَدْ دَنَتْ لِلْمَوْتِ رِحْلَتُهُ، * وَخَيْرُ زَادِ الفَتَى لِلْقَبْرِ تَقْوَاهُ
مَا أَقْرَبَ المَوْتَ فِي الدُّنْيَا وَأَبْعَدَهُ، * وَمَا أَمَرَّ جَنَى الدُّنْيَا، وَأَحْلَاهُ[1]

التمهيد

عشق أبو العتاهية الدّنيا فسقته لذيذها وثمارها حبًّا وخمرة وشعراً فأعجبه روح الحياة وطيبها. ولكنّه أيقن لاحقاً أنّ هذه الدّنيا مخدّر لذيذ

1 أبو العتاهية، الدّيوان، ص: 144.

سرعان ما يزول مخلّفاً سراباً ووهماً، فآل أمره إلى العزلة والزّهد وبات يدعو الإنسان إلى مقاطعة الحياة مرشداً إيّاه إلى سبيل الخلاص والنّجاة.

وفي هذا الإطار يندرج هذا النّصّ المأخوذ من ديوانه وبالتّحديد من الصّفحة الرّابعة والأربعين بعد المائة حسب طبعة دار صادر، بيروت.

الموضوع

- تنبيه الإنسان إلى حقيقة الدّنيا مع بيان حتميّة الموت.

البناء

- 1 ← 4: النّصح والإرشاد.
- 5 ← 10: حقيقة الدّنيا وحتميّة الموت.

■ التّحليل

أ. الوحدة الأولى

1. المطلع: الأسلوب

- خبريّ حكميّ: جمل اسميّة قائمة على الإطلاق والتّعميم (الدّهر / المرء...). والغاية من ذلك هي التّعميم والإطلاق.
- التّقسيم: وهو استواء بنية الكلام حسب وحدات متوازنة ومتوازية.
- وظيفة التّقسيم: تقديم المعنى في شموليّته. الدّهر والموت من جهة، والنّاس والمرء من جهة أخرى. لكلّ عنصر خاصّيته: الدّهر والموت: دول وعلل أي التّحوّل وأسبابه، والمرء والنّاس: الأمل في الدّنيا سراب والمصير واحد: الموت.

- وظيفة المطلع: إطلاق المعنى العامّ للنّصّ: أي غرضه ومقصده، وهو التّنبيه إلى حقيقة الدّنيا لغاية النّصح والإرشاد. ووظّف لذلك أساليب في الأبيات الموالية:

2. الإنشاء

- النّداء: وظيفته التّنبيه: غياب المنادى وحضور فعله وصفته، نظراً إلى أنّ الشّخص غير مهمّ، ولكنّ المهمّ هو الإنسان في المطلق.
- الاستفهام: الاستنكار واللّوم.

3. المجاز

- الاستعارة: «فاغراً فاه»، تشبيه الموت بالحيوان المفترس الذي يتربّص بالإنسان. وظيفة الإنشاء والمجاز: تصوير الوضع المأسويّ للإنسان: وأساسه التّقابل بين تعويض الدّين بالدّنيا (اللّهو واللّعب والغفلة) وتربّص الموت به. الدّنيا وهم والموت حقيقة.

- المثل في بيت 4: نفي / إثبات: نفي الأمل وإثبات الحتف (أي الموت).
  - وظيفته: تبرير الموقف الوارد في الإنشاء. فهو حجّة وبرهان للتّبرير والإقناع.

- الوحدة مبنيّة على التّقابل من حيث الدّلالة: موت ≠ أمل، دين ≠ دنيا، لهو ≠ موت. هذه الثّنائيّات هي جوهر المعنى: هناك وعي مأسويّ بالوجود الإنسانيّ. تبدو الدّنيا سعادة وأماني موعودة ولكنّها تمثّل في الحقيقة شقاء وموتاً بطيئاً.

هذا الوهم العميق بحدّة المأساة، وهذه السّوداويّة الطّاحنة جعلا الشّاعر يسترسل عن وعي أو عن غير وعي في تفاصيل المأساة لتعميق موقفه أكثر. وهذا يؤدّي بنا إلى الوحدة الثّانية.

II. الوحدة الثّانية

1. الخبر

جمل اسميّة تقريريّة: إنّ + لام التّوكيد، قد للتّحقيق. هناك إصرار على حمل القارئ على التّصديق.

2. الإنشاء

التّعجّب: كم / ما: الحيرة إزاء الوجود وغرابة الدّنيا.

3. المجاز

«سكرات الموت / جني الدّنيا»: تجسيد للمعاني المجرّدة في صورة حسّيّة لتقريب المعنى من ذهن السّامع.

4. التّرديد

- حمل السّامع على التّصديق والاقتناع جعل الشّاعر يذكر المعنى ويعود إليه بطرق مختلفة: صدر بيت 5 كان صدى للمعنى الوارد في البيت 4، وعجزه كان صدى لمعنى عجز بيت 3.
والإعادة من جوهر الشّعر لأنّ الشّاعر يسعى إلى أن يشاركه السّامع نفسيًّا وذهنيًّا في رؤيته إلى الحياة وكذلك لإقناعه بأنّ المُنَى غرور وضلال والحتف في الهوى لأنّ الدّنيا هُرَاء وسراب. فالدّنيا إذن ضلال وغرور، زخرف، غفلة ورقدة وحوادث وعِلَل.
- نحن إزاء مفارقة رهيبة مرعبة: فالموت قريب للفَطِن بعيدٌ للمغرور، والدّنيا جَنَى حلو ومرّ، الحلاوة في البداية والمرارة في النّهاية.
أين الخلاص إذن؟ إنّه يكمن في التُّقَى والزّهد «تَرْضَى بِدِينِكَ شَيْئًا لَيْسَ يَسْوَاه».

■ الخاتمة

النّصّ ثمرة تكامل بين الرّؤية التّأمّليّة العقليّة والرّؤية الدّينيّة. التّأمّل أفضى إلى الوعي بسراب الدّنيا وحتميّة الموت، وكان الدّين سبيل النّجاة والخلاص. ولكنّ العبرة تكمن أيضاً في إخراج هذه التّأمّلات في عمل شعريّ إبداعيّ جمع بين بلاغة العبارة والأداء من جهة وعمق الفكرة والمعنى من جهة ثانية.

الخاتمـة العامّـة

لقد بان لنا من خلال ما درسنا لبشّار وأبي نواس وأبي العتاهية من أشعار أنّ التّجديد في القرن الثّاني للهجرة لم يكن من عدم بل ساهمت عدّة عوامل في نشأة حركة الإبداع.

- أوّل هذه العوامل **حضاريّ سياسيّ**: يتمثّل في نموّ الحَضَر والتّطوّر المدنيّ بفعل قيام دولة الإسلام وتفاعلها مع العالم الأجنبيّ.
- العامل الثّاني **عامل ثقافيّ** ويتمثّل في التّفاعل مع الثّقافات الأجنبية (الفرس خاصّة) والصّراع الدّاخليّ بين المذاهب والفرق. كلّ ذلك أدّى إلى قيام نشاط فكريّ ثقافيّ أساسه الصّراع بين أهل النّقل وأهل العقل.
- العامل الثّالث: **أدبيّ** ويتمثّل في الصّراع بين دعاة التّقليد والاتّباع، ودعاة التّجديد والإبداع في الشّعر عامّة. وهذا هو الجانب الذي يهمّنا.

لقد ظلّ القديم والمحدث متعايشين جنباً إلى جنب في شعر العصر العبّاسيّ، فرغم ما بينهما من نزاع وتقابل ظلاّ متكاملين داخل النّصوص. وكأنّ الواحد منهما لا يمكن له البتّة أن يستغني عن الآخر لأنّه يكمّله ويعزّز وجوده. فالشّعراء العبّاسيّون وفي مقدّمتهم الثالوث الذي كنّا نتحدّث عنه ظلّوا أوفياء لطريق الشّعر ولنموذج النّقّاد الذي حدّدناه في الباب الأوّل. إلاّ أنّ إضافتهم تكمن في التّصرّف فيه وإثرائه من الدّاخل. وهكذا يكون للجديد فضل تجديد القديم وإحيائه، ويكون للقديم مزيّة توفير تراث شعريّ ينطلق منه الشّاعر حفظاً فرواية فتدرّباً وتقليداً، ثمّ يكون التّوليد والتّصرّف الشّخصيّ فيخرج الجديد المحدث من صلب القديم العتيق. وذاك هو جوهر الإبداع والخلق في كلّ ثقافة وفي كلّ زمان.

لقد استطاع المحدثون أن يعدّلوا قانون القدامى في صناعة الشّعر وهو قانون تقليد النّماذج القديمة بوصفها علامة الجودة والكمال. يقول المستشرق رجيس بلاشار في كتابه «**تاريخ الأدب العربيّ**»: "إنّ القانون في الاستمرار ليس الإبداع واكتشاف الأفكار أو التّعابير الفنّيّة بل في أن يعاود في شكل لا يكاد يطرأ عليه تعديل ما استطابته أجيال المستمعين وما اكتشفوا فيه في كلّ لحظة مصدراً للانفعال"[1].

وإبداع الشّعراء المحدثين لم يكن إزاحة هذا القانون واختراقه بل بالعكس حافظوا عليه. ولكنّهم عدّلوا منه وطوّعوه على نحو يجعل طريق الشّعر يحتضن الإبداعات الجديدة ويبقى التّراث حيًّا متجدّداً عبر الزّمن. فكان الصّراع بين القديم والجديد في فنّ الشّعر صراعاً مثمراً منتجًا لا صراعاً عقيماً يقوم على القطيعة والانفصال. يقول ابن رشيق: "إنّ مثل القدامى والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناء فأحكمه وأتقنه ثمّ أتى الآخر فنقشه وزيّنه"[2].

ولكنّ الإبداع الحقيقيّ لا يكون في مجرّد نقش القديم وتزيينه بل يكون في الإضافة والتّجديد. وتاريخ ثقافات الشّعوب يشهد بأنّ الإبداع في الأدب يتمّ على نحو متشابه فيها. فما كان هامشيًّا مهملاً في التّراث الثّقافيّ والفنّيّ الماضي يتحوّل بفضل حركة فنّيّة وفكريّة مبدعة إلى ظاهرة أساسيّة وحدث جديد ذي قيمة في مرحلة لاحقة. فيحظى بالمنـــزلة الجليلة بعد المرتبة المتأخّرة، وينال القيمة الكبيرة الكاملة بعد أن كانت قيمته جزئيّة ثانويّة. أليس هذا هو شأن أغراض الغزل والخمرة والزّهد وأساليب البديع في شعر القرن الثّاني للهجرة؟

---

1 رجيس بلاشار، **تاريخ الأدب العربيّ**، ج: I، ص: 643.

2 ابن رشيق، **العمدة**، ج: I، ص: 92.

ولإثبات ما سبق ذكره، يمكن لنا أن نجمع أهمّ مظاهر التّجديد في العناصر التّالية:

1. في الباب الأوّل

- النّزوع إلى إنشاء القصائد المركّبة (المتعدّدة الأغراض) والميل إلى القصائد البسيطة (غرض واحد) والعزوف عن المطوّلات للاقتصار على قصائد قصيرة ومقطوعات يرتبط أوّلها بآخرها حتّى لكأنّها كلمة واحدة، تدور حول مشهد أو مقصد واحد (غزل/خمر/زهد) على عكس القصيدة الجاهليّة التي كانت قافلة من المشاعر والأوصاف يرحل فيها الشّاعر من موضوع إلى موضوع، ومن غرض إلى غرض (المعلّقات مثلاً). ولكنّ الأمور نسبيّة فلبشّار وأبي نواس عدّة قصائد مطوّلة فيها المدح والفخر والهجاء... وكذلك الوقوف على الأطلال والنّسيب... وهذا معنى قولنا: تواصل الطّريق القديم واستمراره مع احتضان الجديد المحدث داخله.

2. الباب الثّاني

- الميل إلى اللّغة السّهلة في تركيبها، المأنوسة في معجمها أي البُعد نسبيًّا عمّا يسمّيه القدامى جزالة ومتانة أسلوب وقوّة تعبير، ومقابل ذلك محاولة صياغة عبارات قريبة من الأفهام ليّنة في تراكيبها رقيقة في ألفاظها. فذوق البداوة وحساسيّتها ليسا كذوق أهل الحَضَر وحساسيّتهم (لغة مجالس أدب وطرب). يقول ابن وكيع التّنيسيّ في أشعار المحدثين: "إنّما تُرْوَى لعذوبة ألفاظها ورقّتها، وحلاوة معانيها، وقرب مأخذها؛ ولو سلك المتأخّرون مسلك المتقدّمين في غلبة الغريب على أشعارهم ووصف المهامه والقفار وذكر الوحوش

ما رويتْ لأنّ المتقدّمين أولى بهذه المعاني... إنّما تُكْتَبُ أشعارُهم لقربها من الأفهـــــام"[1].

- العناية القصوى بحسن العبارة الشّعريّة وجمالها، وذلك بالاعتماد على اساليب البديع وخاصّة الاستعارة والمقابلة والجناس وأساليب التّرديد وسائر عناصر الإيقاع من ترصيع وتسميط...

3. في البـاب الثّالث

- اختراع المعاني الرّقيقة اللّطيفة. يقول ابن الأثير: "الإبداع إنّما يكون في معنى غريب لم يُطْرَق ولا يكون ذلك إلاّ في أمر غريب لم يؤتَ بمثْله"[2]. ويقول: "أمّا المعاني المبتدعة فليس للعرب منها شيء وإنّما اَختَصّ بها المحدثون"[3].
- تحوّل وصف الخمرة من عنصر جزئيّ في قصيدة المدح والفخـــــر إلى غرض قائم الذّات بل إلى عالم شعريّ كامل صنعتْه مخيّلــــة أبي نواس الخصبة المبدعة.
- اشتقاق غرض الزّهد من تأمّلات الجاهليّين وتعاليم الإسلام وفتح باب جديد في الشّعر العربيّ هو باب التّفكير في الحياة والموت؛ وهو ما يطبع الشّعر بطابع إنسانيّ كونيّ.
- إحداث ثورة قيم في الغزليات والخمريات. المرأة رمز للحبّ والجمال والحرّية؛ ومن خلالها خاض بشّار صراعاً أخلاقيًّا ضدّ المجتمع. والطّرافة تكمن في هذا الصّراع ذاته. أمّا الخمرة فهي رمز لمذهب جديد في الشّعر وعقيدة جديدة جليلة في الحياة: حياة اللذّة: اللذّة الرّوحيّة والفكريّــــة.

---

1 ابن رشيق، **العمدة**، ج: I، ص: 92.

2 عن ابن الأثير، **المثل السّائر**، ج: I، ص: 333.

3 **الموجع نفسه والصفحة نفسها.**

إنّ الخمريات فنّ وفكر أو هي أدب يخفي مواقف فكريّة تتعلّق برؤية إلى الحياة عامّة وهي تنطوي على صراع بين الحلال والحرام، والفنّان والمجتمع، والحرّية الذّاتيّة والضّرورة الاجتماعيّة.

المصادر والمراجع

- **ديوان أبي العتاهية**، دار صادر، بيروت.
- **ديوان أبي نواس**، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، ط. دار الكتاب العربي، بيروت 1984.
- **ديوان بشّار بن برد**، جمع وتحقيق وشرح وتقديم الطّاهر بن عاشور. الشّركة التّونسيّة للتّوزيع والشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر.
- أبو هفّان، **أخبار أبي نواس**، تحقيق عبد السّتّار أحمد فراج، دار مصر للطّباعة.
- أدونيس (عليّ أحمد سعيد)، **الثّابت والمتحوّل**، دار العودة، بيروت، لبنان.
- ابن الأثير، **المثل السّائر في أدب الكاتب والشّاعر**، تحقيق: محمّد محي الدّين عبد الحميد، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر 1939.
- ابن المعتزّ،

  – **طبقات الشّعراء**، تحقيق عبد السّتّار أحمد فراج، دار المعارف بمصر (د.ت.).

  – **البديع**، نشر وتعليق وتقديم وإعداد فهارس أغناطيوس كراتشوفسكي، دار المير، بيروت.
- ابن جعفر (قدامة)، **نقد الشّعر**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر 1949.
- ابن خلدون، **المقدّمة**، دار القلم، بيروت، لبنان.
- ابن رشيق القيروانيّ، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه**، حقّقه وفصّله وعلّق على حواشيه محمد محي الدّين عبد الحميد. دار الجيل للنشر والتّوزيع والطّباعة، بيروت، لبنان.
- ابن رمضان (فرج)، **دروس حول شعر بشّار بن برد**، ألقاها في كلّية الآداب بصفاقس سنة 1987–1989.
- ابن طباطبا العلويّ، **عيار الشّعر**، تحقيق طه الحاجريّ ومحمّد زغلول سلاّم، القاهرة 1956.
- ابن قتيبة، **الشّعر والشّعراء**، تحقيق محمود شاكر، دار المعارف بمصر 1966.
- ابن منظور، **لسان العرب**، المطبعة الميريّة ببولاق، مصر 1913.
- الأصفهاني (أبو الفرج)، **الأغاني**، تحقيق عبد السّتّار أحمد فراج، دار الثّقافة، بيروت.
- الأصمعيّ (عبد الملك بن قُريب) **فحولة الشّعراء**، تحقيق ش. توري، دار الكتاب الجديد.
- الجاحظ،

  – **البيان والتّبيين**، تحقيق عبد السّلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة.

  – **الحيوان**، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبيّ، القاهرة 1938: 48/1.

- الجرجاني (القاضي عبد العزيز)، **الوساطة بين المتنبّي وخصومه**، تحقيق وشرح، محمّد أبو الفضل إبراهيم وعليّ محمّد البجاوي. دار إحياء الكتب العربيّة، عيسى الحلبيّ البابي وشركاؤه.
- القرشي أبو زيد، **جمهرة أشعار العرب**، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت 1936.
- بلاشار (رجيس)، **تاريخ الأدب العربيّ**، ترجمة ابراهيم الكيلاني، الدّار التّونسيّة للنّشر.
- شوقي ضيف، **العصر العبّاسيّ الأوّل**، دار المعارف بمصر، ط. II، 1966.
- صفدي (مطاع) وإيليا حاوي، **موسوعة الشّعر العربيّ**، شركة خياط للكتب والنّشر، بيروت (د.ت.).
- عبّاس (إحسان)، **تاريخ النّقد الأدبيّ عند العرب**، دار الثّقافة، بيروت، لبنان.
- عبد السّلام (محمّد)، **دروس حول الشّعر الجاهليّ**، ألقاها بكلّية الآداب بمنّوبة، تونس نسة 1988-1989.
- عصفور (جابر)، **الصّورة الفنّيّة في التّراث النّقدي والبلاغيّ**، دار التّنوير للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان.
- فيصل (شكري)، **أبو العتاهية: أشعاره وأخباره**، مطبعة جامعة دمشق، 1965.
- **نصوص أدبيّة**، كتاب مدرسيّ لتلاميذ السّنة الخامسة من التّعليم الثّانويّ، الجزء الأوّل: في الأدب القديم، تأليف مجموعة من الأساتذة، المركز القوميّ البيداغوجيّ.

فهرست المحتويات



المغاربـيـة للطبـاعة والإشـهار
الهاتف : 683 837 70 216+ / 867 837 70 216+
الفاكس : 975 838 70 216+

هذه السلسلة

وتتجه كتب سلسلة " آفاق " إلى جمهور واسع من القراء، القارئ المولع بالأدب دون أن يكون من المشتغلين به، القارئ المختص الذي يتابع ما ينشر في الوسط الفكري، القارئ المحصّل للمعرفة، طالبا كان أو تلميذا...

فعلا ! إن الغرض من سلسلة " آفاق " هو إنتاج معرفة دقيقة بالأدب الجيّد من جهة، وإمتاع عموم القراء بلذيذ القول وعميق الفكر وطريف الإبداع من جهة ثانية. ولئن أتيح للبعض من رجالها إنجاز ما كلفوا بإنتاجه فإنّ عددا آخر من المؤلفين مازال منكبّا على عمله . فعسى أن يوفّقوا في نش[illegible] العميق الحر، وإشاعة الوعي بأهمية الكلم[illegible] وتجسيم القيم الإنسانية الرفيعة من خلا[illegible] الأدب بديعة.

ال[illegible]

SBN: 9973-38- 027-4
الثمن : 3.000

حامد للنشر والتوزيع
22 نهج القيروان . 3000 صفاقس
الجمهورية التونسية. الهاتف : 74.226.447